MEDIOEVO DOSSIER

GUIDA AI GRANDI MONUMENTI DELL'ITALIA MEDIEVALE

MEDIOEVO Dossier

I GRANDI MONUMENTI DELL'ITALIA MEDIEVALE

Un viaggio tra i capolavori dell'architettura e dell'arte

♦ **MILANO** BASILICA DI SANT'AMBROGIO ♦ **PADOVA** CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI ♦ **VENEZIA** SAN MARCO ♦ **AQUILEIA** BASILICA DEI PATRIARCHI ♦ **MODENA** DUOMO ♦ **PISA** PIAZZA DEI MIRACOLI ♦ **FIRENZE** BATTISTERO ♦ **ASSISI** BASILICA DI SAN FRANCESCO

€ 7,90

N°13 Marzo 2016 Rivista Bimestrale

My Way Media Srl - Poste Italiane Sped. in A.P. - D.L. 353/2003 conv. L. 46/2004, art. 1, c.1, LO/MI.

9 771127 059004 60013

GRANDI MONUMENTI DELL'ITALIA MEDIEVALE

I GRANDI MONUMENTI DELL'ITALIA MEDIEVALE

testi di Furio Cappelli, Fabio Giovannini e Chiara Mercuri

6
Presentazione
I magnifici otto

8
Milano
Basilica di S. Ambrogio

22
Padova
Cappella degli Scrovegni

36
Venezia
Basilica di S. Marco

48
Aquileia
Basilica di S. Maria Assunta

64
Modena
Duomo

80
Pisa
Piazza dei Miracoli

96
Firenze
Battistero di S. Giovanni

112
Assisi
Basilica di S. Francesco

Padova, Cappella degli Scrovegni. *Compianto sul Cristo morto* (particolare), una delle scene comprese nel ciclo affrescato realizzato da Giotto tra il 1303 e il 1305.

I magnifici otto

Nel suo Viaggio in Italia, *imperituro e nostalgico canto alle bellezze (e stranezze) del nostro Paese, Johann Wolfgang Goethe scriveva:* «La figura di questo mondo passa; io vorrei solo occuparmi delle relazioni che permangono». *E, a proposito della Città Eterna, affermava:* «Voglio vedere Roma, la Roma che resta, non quella che trascorre a ogni volgere di decennio». *Finalità principe del soggiorno italiano dello scrittore di Francoforte (protrattosi dal settembre del 1786 all'aprile del 1788) era, come noto, l'incontro con l'antichità classica: arrivato a Verona, si esaltò alla vista dell'arena romana, a Vicenza fu il classicismo di Andrea Palladio a colpirlo. Attraversò Firenze, dedicandole appena qualche ora, con una fugace visita al Duomo e al Battistero. Si recò quindi ad Assisi; ma non per visitare la basilica di S. Francesco, quanto la vicina chiesa di S. Maria della Minerva, sorta sulle vestigia di un tempio antico. Non sembra, poi, che Goethe abbia mai visto… Giotto. Perché, allora, appellarci all'esempio del poeta-viaggiatore tedesco per introdurre questo Dossier, che si propone come invito – e come guida attenta – alla conoscenza di otto grandi complessi monumentali del Medioevo italiano? Soprattutto per rievocarne la volontà di conoscenza e lo spirito di avventura; lo stesso che deve animare chiunque si appresti a ricercare* «quel che resta», *in un'epoca in cui – oggi piú che mai – tutto sembra caoticamente trascorrere* «a ogni volgere di decennio». *Buona lettura, dunque, e, soprattutto, buona visita.*

Andreas M. Steiner

Gli articoli riuniti in questo Dossier sono stati pubblicati per la prima volta sulle pagine di «Medioevo», con l'eccezione del contributo, inedito, dedicato alla basilica di S. Francesco ad Assisi.

La memoria di Milano

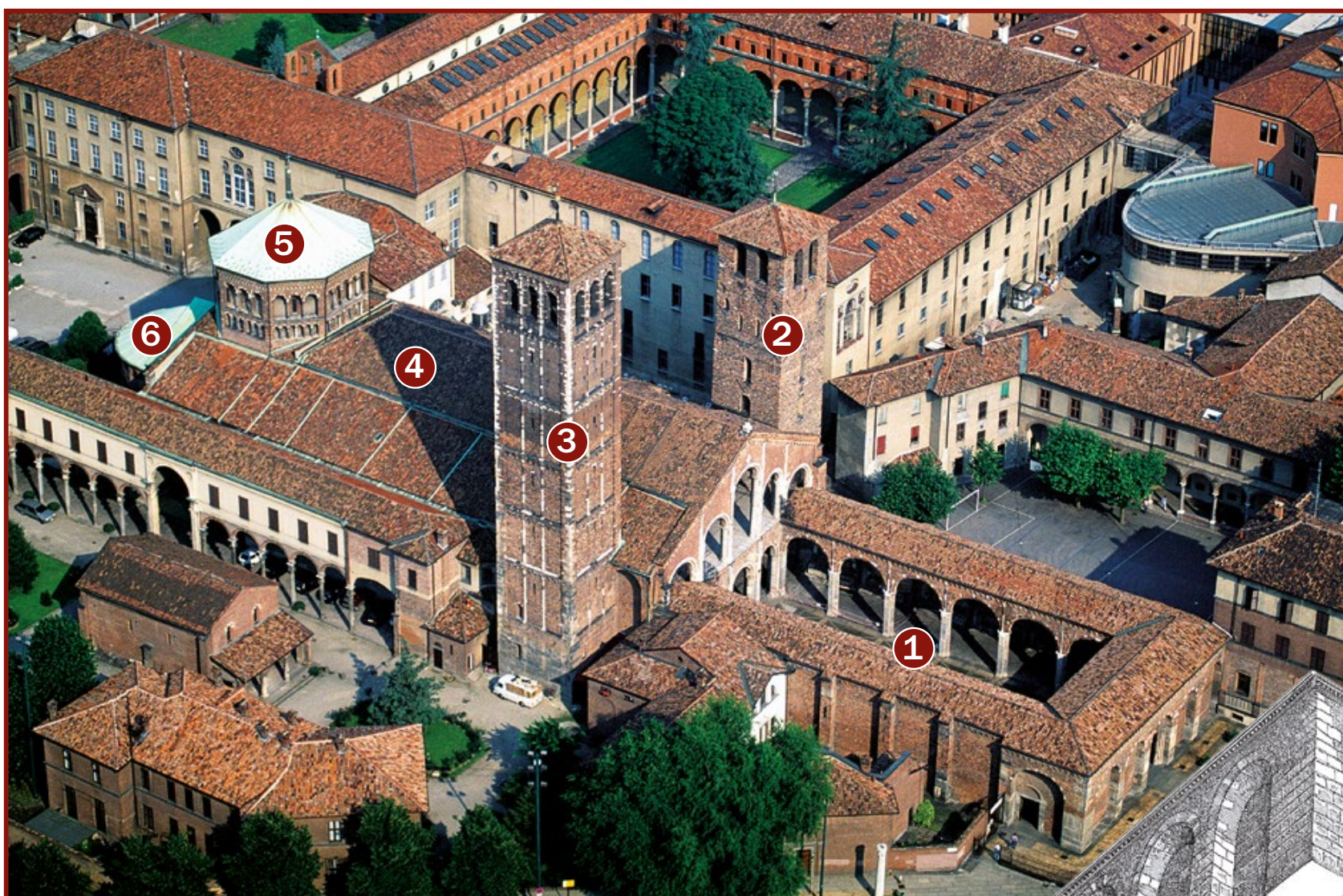
La basilica di S. Ambrogio si presenta oggi nelle forme assunte nel XII secolo, quando la città lombarda, grazie a un periodo di particolare slancio, decise di dare nuovo lustro a questo monumento, come segno della propria autonomia e del proprio orgoglio. I nuovi interventi, però, non alterarono il programma costruttivo originale, concepito dallo stesso presule milanese e che tuttora possiamo ammirare

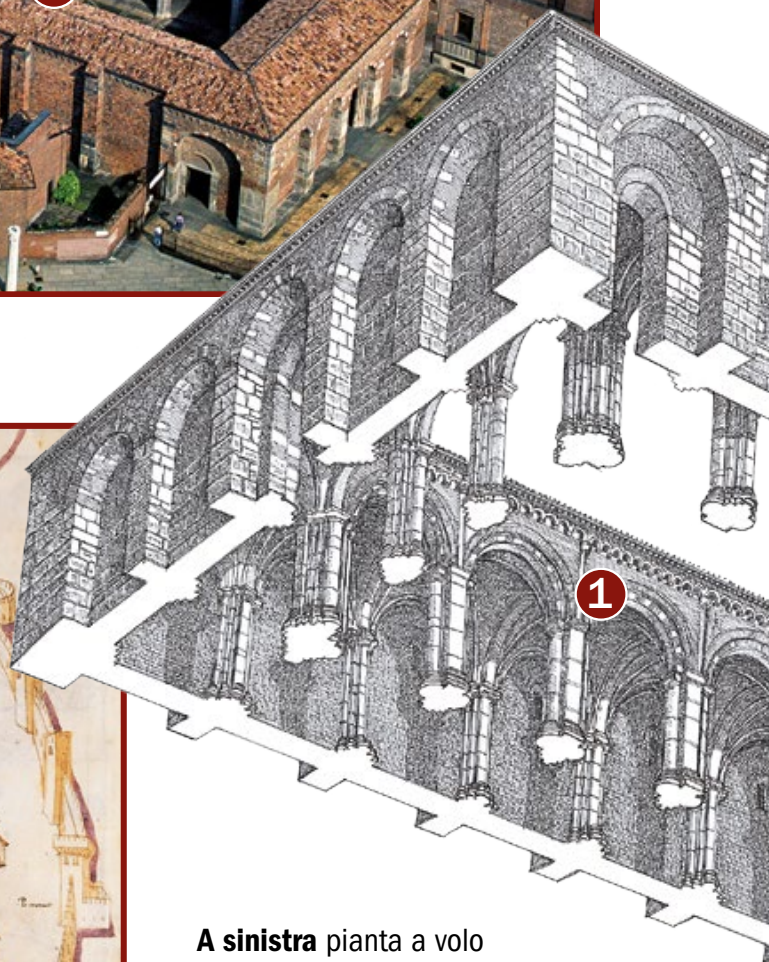
di Furio Cappelli

La basilica di S. Ambrogio è un elemento fondamentale della città di Milano, un punto cardine della sua identità storica, religiosa e civile. Rispetto al celebre Duomo, le manca senz'altro il requisito della grandezza spropositata, dell'esuberanza decorativa e della centralità, ma il suo orgoglioso distacco, la purezza delle sue linee, la solennità della sua atmosfera, avvincono il visitatore.

L'atrio crea un momento prezioso di mediazione tra il caos della quotidianità e la quiete avvolgente della basilica. Varcato l'ingresso, si avverte il senso di un luogo che rapisce e intriga, serbando ben vivo il ricordo del vescovo fondatore e titolare che lí è sepolto, sotto l'altar maggiore: il senatore e governatore imperiale Aurelio Ambrogio (*vedi box alle pp. 14-15*), promosso agli onori episcopali a furor di popolo, quando ancora era un semplice catecumeno (ricevette il battesimo al momento di salire in cattedra). La chiesa

(segue a p. 12)

Milano, basilica di S. Ambrogio. L'ingresso della chiesa, che si articola in un ampio quadriportico antistante la facciata. L'assetto attuale dell'edificio di culto è frutto della ricostruzione integrale promossa nel XII sec. e dei successivi rimaneggiamenti, ma la sua prima fondazione è ben piú antica e risale all'epoca dello stesso vescovo Ambrogio, vale a dire la seconda metà del IV sec.

La città antica

In alto e nella pagina accanto confronto tra una foto aerea e uno spaccato assonometrico della basilica di S. Ambrogio: **1.** atrio porticato; **2.** torre dei monaci; **3.** torre dei canonici; **4.** navata centrale; **5.** tiburio; **6.** abside.

A sinistra pianta a volo d'uccello della città di Milano, dal Codice di Tolomeo. XV sec. *Città del Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana. Il riquadro evidenzia l'area in cui sorse la basilica di S. Ambrogio.

Un capolavoro dal forte valore identitario

Perché è importante
S. Ambrogio di Milano, come uno scrigno solenne, racchiude la memoria di un vescovo che ha lasciato un'impronta indelebile sul mondo tardo-antico, permeando l'identità storica della stessa città. Milano si definisce tuttora «ambrosiana», cosí come «ambrosiana» fu già detta la basilica quando il suo fondatore era ancora in vita.

Sant'Ambrogio nella storia
La basilica ambrosiana è un edificio che nelle sue diverse componenti racconta i momenti nodali della Milano tardo-antica e medievale. Il suo impianto di base è quello voluto da sant'Ambrogio in persona. Quando Milano diviene un caposaldo dell'impero carolingio, la tomba del santo vescovo si arricchisce con il prorompente Altare d'oro. E quando la città intraprende la propria esperienza comunale, la chiesa viene ricostruita in pompa magna.

Sant'Ambrogio nell'arte
L'altare di Sant'Ambrogio, con il suo rivestimento istoriato di età carolingia e il suo ciborio, lavorato a stucco sul fastigio nella prima età romanica, è un insieme prezioso e inconfondibile, con due «pezzi» unici nella storia dell'arte europea. L'atrio e il nuovo assetto della basilica compongono, dal canto loro, un organismo solido, compatto e armonioso, che segna l'apogeo del romanico lombardo.

La basilica racchiude la memoria di un vescovo che ha segnato indelebilmente l'identità cittadina

ne evoca la presenza autorevole, in modo diretto e inconfondibile, come se egli continuasse a predicare ai fedeli dallo stesso altare. E Ambrogio volle questa chiesa, con quei caratteri fondamentali che mostra ancor oggi, proprio per eternare la memoria di sé.

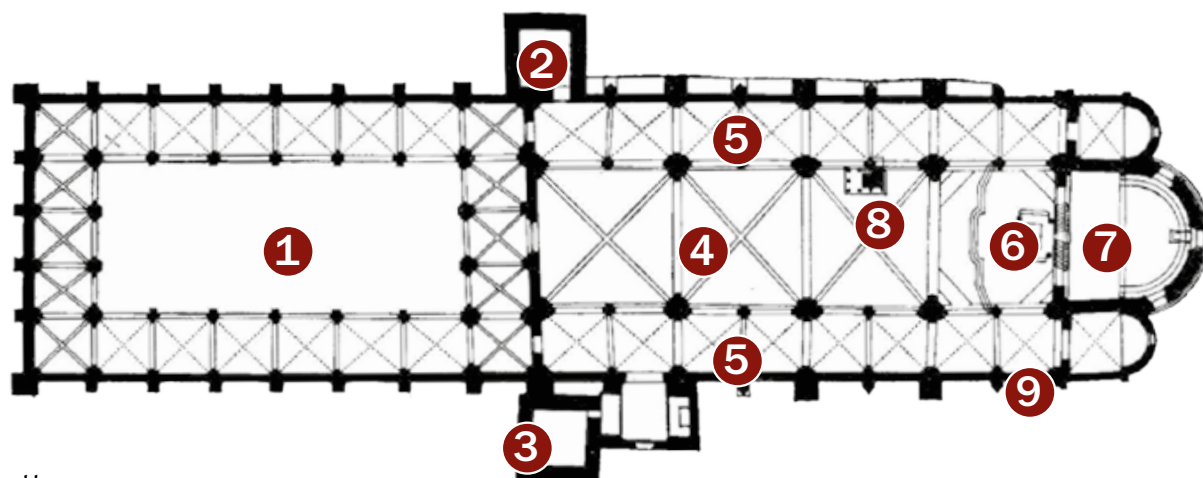
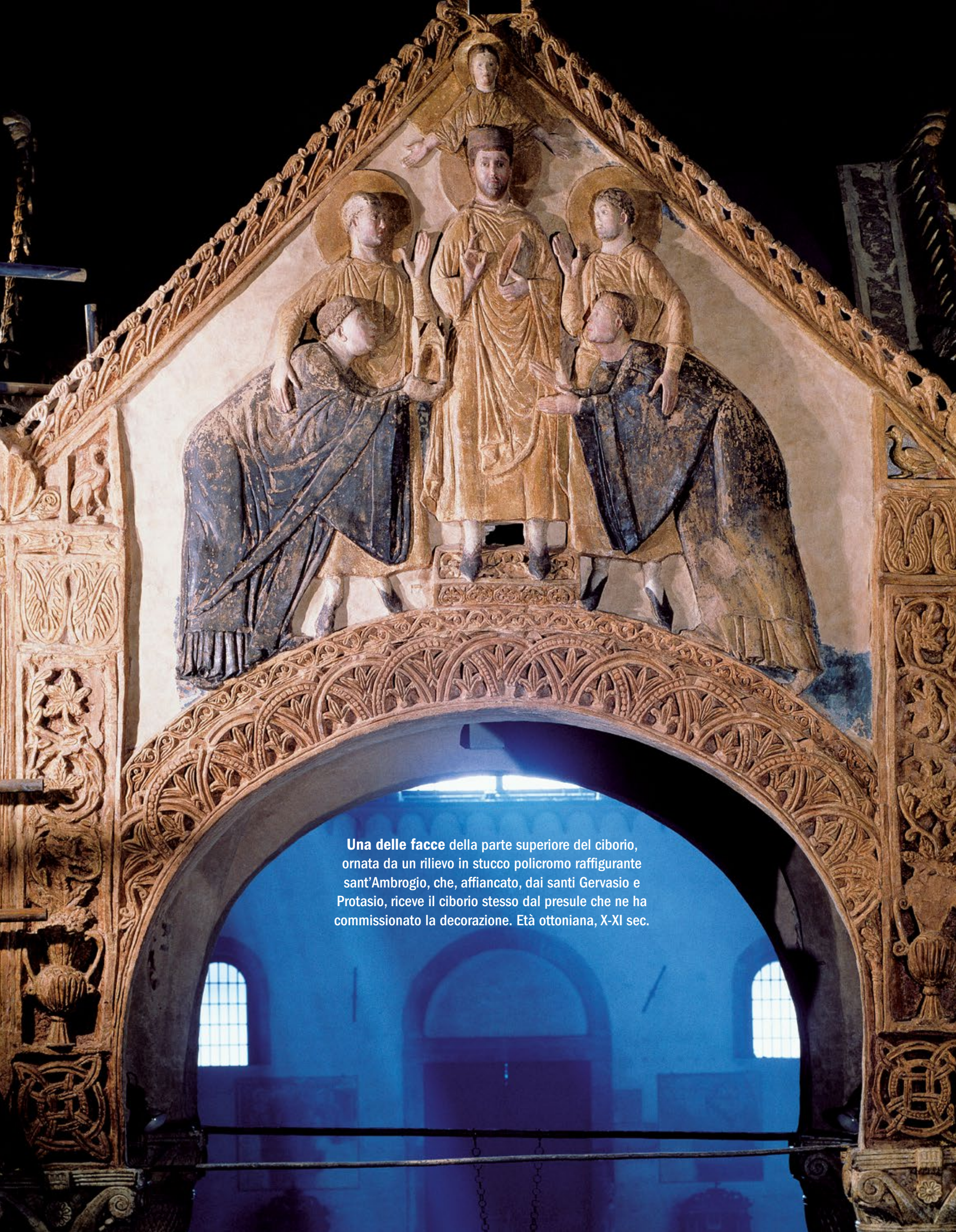
Illustri seguaci di Cristo

All'epoca del santo, quell'area, fuori Porta Vercellina, ospitava un'antica necropoli punteggiata dai sepolcri di illustri seguaci di Cristo. Luogo prediletto di raccoglimento per il vescovo milanese, divenne un cimitero di famiglia. Di fianco alla tomba di san Vittore, nei pressi dell'attuale Cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro (adiacente alla basilica), fu tumulato nel 375 il fratello maggiore san Satiro, salito anch'egli agli alti ranghi dell'amministrazione.

La sorella santa Marcellina, ritiratasi a condurre una vita da penitente a Roma, era rimasta legata ad Ambrogio grazie a intensi scambi di lettere, in nome di una sconfinata devozione a Cristo. Anch'ella trovò in questo luogo la propria sepoltura, nel 397, «confidando nella compagnia del riposo dei fratelli», come recita il suo epitaffio.

Lo stesso Ambrogio, infatti, aveva fondato la basilica come una sorta di mausoleo personale, con la propria tomba sotto l'altare. Solo in un secondo momento, mentre infuriava la lotta contro gli ariani (che non accoglievano le risoluzioni del concilio di Nicea sulla consustanzialità di Cristo), il vescovo «fece spazio» alle reliquie dei martiri locali Gervasio e Protasio. La nuova basilica fu cosí detta «dei martiri» e la sepoltura di Ambrogio sarebbe stata ancor piú santificata dal contatto con i corpi di coloro che si erano sacrificati in nome di Cristo.

Nei mosaici della Cappella di S. Vittore, eseguiti tra la fine del V e gli inizi del VI secolo, sant'Ambrogio compare proprio tra Gervasio e Protasio (*vedi a p. 15*). Le nobili figure paludate, che risaltano come statue sul fondo monocromo, sono in linea con lo stile «classico» ravvisabile sempre a Milano nei mosaici di S. Aquilino

In alto il magnifico ambone della basilica, la cui cassa sovrasta il sarcofago detto «di Stilicone» (IV sec.). **In basso** planimetria della basilica di S. Ambrogio: **1.** atrio; **2.** torre dei canonici; **3.** torre dei monaci; **4.** navata centrale; **5.** navata laterale; **6.** altar maggiore e ciborio; **7.** abside; **8.** ambone; **9.** ingresso al Tesoro e alla Cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro.

Una delle facce della parte superiore del ciborio, ornata da un rilievo in stucco policromo raffigurante sant'Ambrogio, che, affiancato, dai santi Gervasio e Protasio, riceve il ciborio stesso dal presule che ne ha commissionato la decorazione. Età ottoniana, X-XI sec.

VITA DI AMBROGIO

Buono come il miele

Appartenente a una famiglia romana di rango senatorio, Aurelio Ambrogio nacque nel 338-339 a Treviri (Trier), città della Germania occidentale, sulla Mosella. Alla morte del padre, prefetto del pretorio delle Gallie, si trasferí a Roma, con la madre e la sorella Marcellina.
Il futuro santo intraprese la carriera di avvocato, poi passò agli alti ranghi dell'amministrazione e, grazie alle brillanti doti, fu ben presto nominato governatore a Milano (370 circa), preposto alla provincia di Emilia e Liguria.
La città lombarda era assai illustre ed era una delle capitali imperiali della riforma tetrarchica, insieme alla predetta Treviri e alle orientali Sirmio (Serbia) e Nicomedia (Anatolia). Proprio l'epoca di sant'Ambrogio segna il culmine della vicenda romano-imperiale di Milano, conclusasi definitivamente, nel 403, con l'elezione di Ravenna a capitale dell'Occidente.
L'agiografo di Ambrogio, il diacono Paolino, suo stenografo e segretario per tre anni, nonché testimone della sua morte, tramanda un prodigio che aveva prefigurato le virtú del santo sin da bambino. Mentre si trovava a Treviri, nel cortile dell'ufficio paterno, dormendo a bocca aperta nella culla, ebbe il volto ricoperto da un immenso sciame d'api, che poi si volatilizzò d'incanto. In tal modo, Ambrogio era designato come fonte di verità e di saggezza, grazie alla profondità di pensiero e alla maestria di retore che l'avrebbero reso celebre: le api erano attratte da lui perché «i buoni discorsi sono favi di miele».

DESIGNATO A FUROR DI POPOLO

Alcuni anni dopo, a Roma, osservando le pie consuetudini della madre e della sorella Marcellina, che aveva abbracciato una vita da «sposa di Cristo» ricevendo il velo da papa Liberio (353), Ambrogio offrí la destra per il baciamano, scherzando sul fatto che un giorno sarebbe diventato vescovo. L'occasione gli si presentò a seguito dei tumulti scoppiati a Milano per la successione alla cattedra episcopale, dopo la morte del vescovo ariano Aussenzio (374). Ambrogio affrontò egregiamente la situazione, raccogliendo consensi tra entrambe le fazioni, e fu designato a furor di popolo. L'imperatore Valentiniano I (364-375) e il prefetto Probo, non ebbero alcunché da eccepire, anzi, Probo in persona assegnò l'ufficio di governatore ad Ambrogio raccomandandogli di agire come un vescovo, per far leva sull'animo della gente.
Ma Ambrogio, stando alla sua agiografia, affrontò questi sviluppi con grande timore e titubanza. Fece di tutto per convincere il popolo della propria incompatibilità con gli onori della cattedra episcopale. Salí sul palco e ordinò a gran voce che diverse persone venissero torturate. Scelse di condurre una vita ritirata, da vero saggio seguace di Cristo. Fece entrare prostitute in casa.
Ma ogni volta che commetteva peccato, la gente se ne assumeva la colpa. Tentò, infine, di fuggire alla volta di Pavia, e dopo un lungo cammino si ritrovò al punto di partenza, di fronte alla Porta Romana di Milano. Dovette cosí rassegnarsi, perché in tal modo Dio gli fece intendere che egli era un milite della fede, preposto alle fortificazioni erette contro i nemici della Chiesa cattolica.

UN ELOQUIO AFFASCINANTE

Nell'autunno del 384 giunse a Milano sant'Agostino (354-430), con un incarico di maestro di retorica che gli garantiva prestigiose mansioni presso l'aula imperiale.
Il futuro vescovo africano studiava con attenzione Ambrogio, affascinato dalla forza persuasiva dei suoi sermoni, e, poco a poco, l'ammirazione per l'arte dell'eloquio lasciò spazio all'interesse per gli argomenti, laddove la dottrina cristiana era esaltata dalla sapienza greca e dalla retorica di Cicerone. La madre santa Monica, che lo raggiunse a Milano nel 385, si uní senza esitazione alla comunità di Ambrogio. Attraverso gli occhi della donna, Ambrogio stesso si rivelò ad Agostino come una «fonte d'acqua che zampilla verso la vita eterna».
Dopo un periodo di assenza, Agostino tornò a Milano per ricevere il battesimo da Ambrogio in persona, la notte del 24 aprile 387. Nelle sue *Confessioni* risalta ben vivido il ricordo della cerimonia, scandita dagli inni e dai cantici mutuati dagli usi delle chiese orientali. Come sottolinea lo stesso Agostino, il rito si era cosí rafforzato in funzione anti-ariana, proprio mentre si era scatenato lo scontro tra il vescovo milanese e l'imperatore Valentiniano II, per effetto della madre Giustina, alleata degli eretici.
Nel 386, in seguito a una disposizione imperiale a favore degli ariani, che reclamavano una propria sede, i soldati avevano cinto d'assedio una basilica foranea, saldamente presidiata dai fedeli della Chiesa ambrosiana.
Durante la settimana santa, i soldati giunsero persino alle porte della cattedrale, ma Ambrogio mantenne il controllo della situazione, continuando imperterrito a svolgere le sacre funzioni, e costrinse Valentiniano II a recedere. La notizia della vittoria giunse il giovedí santo (2 aprile 386), e fu accolta da un'ovazione trionfale. La lotta contro gli ariani era stata anche ingaggiata a colpi di reliquie.
Presso la basilica dei martiri Nabore e Felice, il 17 giugno 386, si ebbe cosí il miracoloso ritrovamento dei corpi di Protasio e Gervasio, che andarono a occupare il loculo destinato da Ambrogio stesso alla propria sepoltura,

A sinistra il mosaico a tessere dorate che fodera la cupola della Cappella di S. Vittore, perciò detta «in Ciel d'Oro». Al suo interno figura il ritratto di Ambrogio (*qui accanto*). V-VI sec.

sotto l'altare della «sua» basilica. E quando la questione ariana si era risolta, il vescovo milanese non esitò a misurarsi in un duro braccio di ferro con Teodosio I (379-395).
Il sovrano volle punire i crimini commessi dai cristiani a Callinico, città di frontiera sull'Eufrate, dove una sinagoga era stata assaltata e data alle fiamme (388). Fedele ai propri principi, Ambrogio reagí in modo sdegnato, schierandosi dalla parte del vescovo locale, che, in nome di Cristo, aveva avallato quell'oltraggio. Con le sue sciagurate disposizioni, Teodosio metteva il vescovo di Callinico di fronte a un dilemma esiziale: ricostruire la sinagoga, recando offesa a Dio, o disobbedire al sovrano, esponendosi al martirio. Mentre assisteva alla messa celebrata da Ambrogio nella cattedrale lombarda, l'imperatore fu messo alle strette. Di fronte alla folla dei fedeli, durante la predica, il vescovo minacciò di sospendere la celebrazione se Teodosio non avesse promesso di ritornare sui suoi passi. Il sovrano non ebbe scelta, e obbedí.
Ambrogio morí il 4 aprile 397, pregando con le braccia aperte a croce. Il corpo fu condotto nella cattedrale maggiore (S. Tecla), dove rimase per tutta la notte della vigilia di Pasqua, durante i riti battesimali. E molti neofiti, appena ricevuto il sacramento, lo videro seduto in cattedra. Gli stessi battezzati aprirono il corteo che l'indomani accompagnò il feretro alla basilica. Lungo il cammino, fazzoletti e cinture venivano gettati sulla cassa, per ricevere un salutare contatto con quell'anima prodigiosa. La salma fu quindi interrata accanto alle reliquie di Gervasio e Protasio. In tal modo si obbediva ai precetti dello stesso Ambrogio, allorché sosteneva che il sacerdote doveva essere sepolto nel luogo stesso in cui aveva predicato.

a S. Lorenzo (410-450), coevi ai mosaici ravennati del mausoleo di Galla Placidia. L'effigie giovanile del vescovo milanese ha l'immediatezza di un ritratto, ed è forse basata su una rappresentazione ufficiale, risalente all'epoca in cui era ancora governatore. Sopra alla teoria dei santi, spicca il cupolino rivestito di tessere dorate (da cui l'appellativo «Ciel d'Oro» dato alla cappella). Durante il regno di Teodorico, quando sulla cattedra milanese sedeva il vescovo Lorenzo I (489-511), fu realizzato il ciborio su colonne di marmo antico che tuttora sormonta l'altar maggiore, in origine impiantato sul pavimento in cocciopesto della fase paleocristiana.

Un altare sfavillante

Intorno all'830, quando Milano era compresa nel novero degli episcopati di rango metropolitano di tutto l'impero carolingio, l'arcivescovo franco Angilberto II (824-859) trasferí le reliquie dentro un sarcofago di porfido, sovrapposto agli antichi loculi. E tutt'intorno alla nuova sepoltura realizzò l'Altare d'oro, una sontuosa arca di legno rivestita di formelle istoriate in lamina d'oro o d'argento dorato, esaltate da un'intelaiatura arricchita da smalti policromi, gemme e filigrane.
L'apertura (*fenestella*) al centro del lato posteriore, i cui sportelli erano in origine foderati di sete ricamate, permetteva di osservare il sarcofago. Nella decorazione esterna della *fenestella*, gli arcangeli Michele e Gabriele, armati di lancia, vegliano sulla serratura, e sant'Ambrogio riceve l'omaggio del committente e dell'artefice, il *magister phaber* («fabbro») Vuolvinio. Le formelle contigue raccontano gli episodi cruciali della vita del santo vescovo. Sul fronte opposto, tutto in lamina d'oro, bene in vista a chi entra in chiesa, trionfa invece il racconto della vita di Cristo. Il nitore delle scene, le cui figure risaltano con vivacità e armonia, esprime un senso dello spazio e un gusto della narrazione che trasfigura la tradizione classica del fregio istoriato nel campo dell'oreficeria, quell'arte «minore» già promossa, a tutti gli effetti, tra le arti «maggiori» del Medioevo.
Un nuovo intervento sulla tomba ambrosiana si ebbe nella seconda metà del X secolo, allorché dietro l'altar maggiore si realizzò una cripta (modificata in piú fasi, fino ad assumere l'assetto attuale nel XIX secolo). Il ciborio, impiantato sul pavimento antico e rimasto cosí con le basi «interrate», richiese una modifica del suo fastigio per ritrovare una congrua visibilità. Venne cosí ideato l'assetto attuale, con gli alti frontoni su cui prendono corpo prege-

LE DATE DA RICORDARE

370 circa Sotto il regno di Valentiniano I, Aurelio Ambrogio viene nominato governatore della provincia *Aemilia et Liguria*, con sede a Milano, all'epoca capitale imperiale.

374 Morte del vescovo ariano Aussenzio. I Milanesi, schierati su due opposte fazioni (ariani e cattolici), non riescono a trovare un accordo sulla successione e scoppia un tumulto. Ambrogio affronta la crisi con energia e moderazione, e viene scelto per la cattedra episcopale.

386 Il 17 giugno si scoprono i corpi dei martiri milanesi Gervasio e Protasio. Ambrogio dispone la loro traslazione sotto l'altare della nuova basilica ambrosiana, di seguito nota con l'intitolazione ufficiale di «basilica dei martiri».

397 Il 4 aprile Ambrogio muore. Il suo corpo viene sepolto accanto al loculo di Gervasio e di Protasio.

489-511 Sotto l'episcopato di Lorenzo I, si compie una prima ricognizione canonica delle reliquie e si realizza la prima edizione del ciborio.

784 Per iniziativa dell'arcivescovo Pietro, di origini franche, si insedia presso S. Ambrogio una comunità monastica.

810 Sepoltura in S. Ambrogio di Pipino re d'Italia, figlio di Carlo Magno.

830 circa L'arcivescovo franco Angilberto II trasferisce le reliquie di Gervasio, Protasio e Ambrogio in un antico sarcofago di porfido, e commissiona al maestro Vuolvinio l'Altare d'oro.

In alto il fronte dell'Altare d'oro, la magnifica arca in legno rivestita da formelle istoriate in lamina d'oro e d'argento, realizzato dal *magister phaber* Vuolvinio. 830 circa.

voli rilievi eseguiti a stucco policromo (i colori attuali non sono però quelli originali, ma sono frutto di un restauro trecentesco). Le figure si stagliano con classica autorevolezza, con un grande rigore compositivo e una resa assai dettagliata del modellato, secondo uno stile che si ricollega agevolmente agli avori di produzione milanese tipici dell'epoca degli imperatori Ottoni (*vedi a p. 13*).
Lo schema, puntualmente ripetuto sui quattro lati, prevede un personaggio dallo sguardo rigido e frontale che troneggia al centro, mentre riceve l'omaggio di due figure minori rese vivacemente in movimento, intente a «salire» lungo le ciglia degli archi. In perfetto accordo con l'Altare d'oro sottostante, il fregio frontale ha per protagonista Cristo, mentre quello retrostante sant'Ambrogio. Secondo il concetto della *Traditio legis et clavium* («Consegna della legge e delle chiavi»), Cristo affida le chiavi del Paradiso a Pietro e il Libro della legge a Paolo. Sant'Ambrogio, affiancato da Gervasio e Protasio, riceve il ciborio dal presule che ne ha commissionato la decorazione.

(segue a p. 21)

875 Sepoltura in S. Ambrogio dell'imperatore Ludovico II il Giovane.

1029 Prima menzione della canonica di S. Ambrogio.

1097 Prima attestazione dei consoli del Comune di Milano.

1100 circa Inizia la ricostruzione della basilica.

1128 Risulta già edificato il campanile dei canonici.

1138 Prima attestazione della sede ufficiale dei consoli, connessa al palazzo vescovile.

1140 circa Vengono eseguiti l'ambone e il coro, successivamente eliminato.

1144 In un documento relativo alla disputa sui diritti d'uso del campanile dei canonici, viene menzionato un anonimo *architectus* preposto al cantiere della chiesa. È il probabile progettista della nuova basilica, ma di lui non si sa altro.

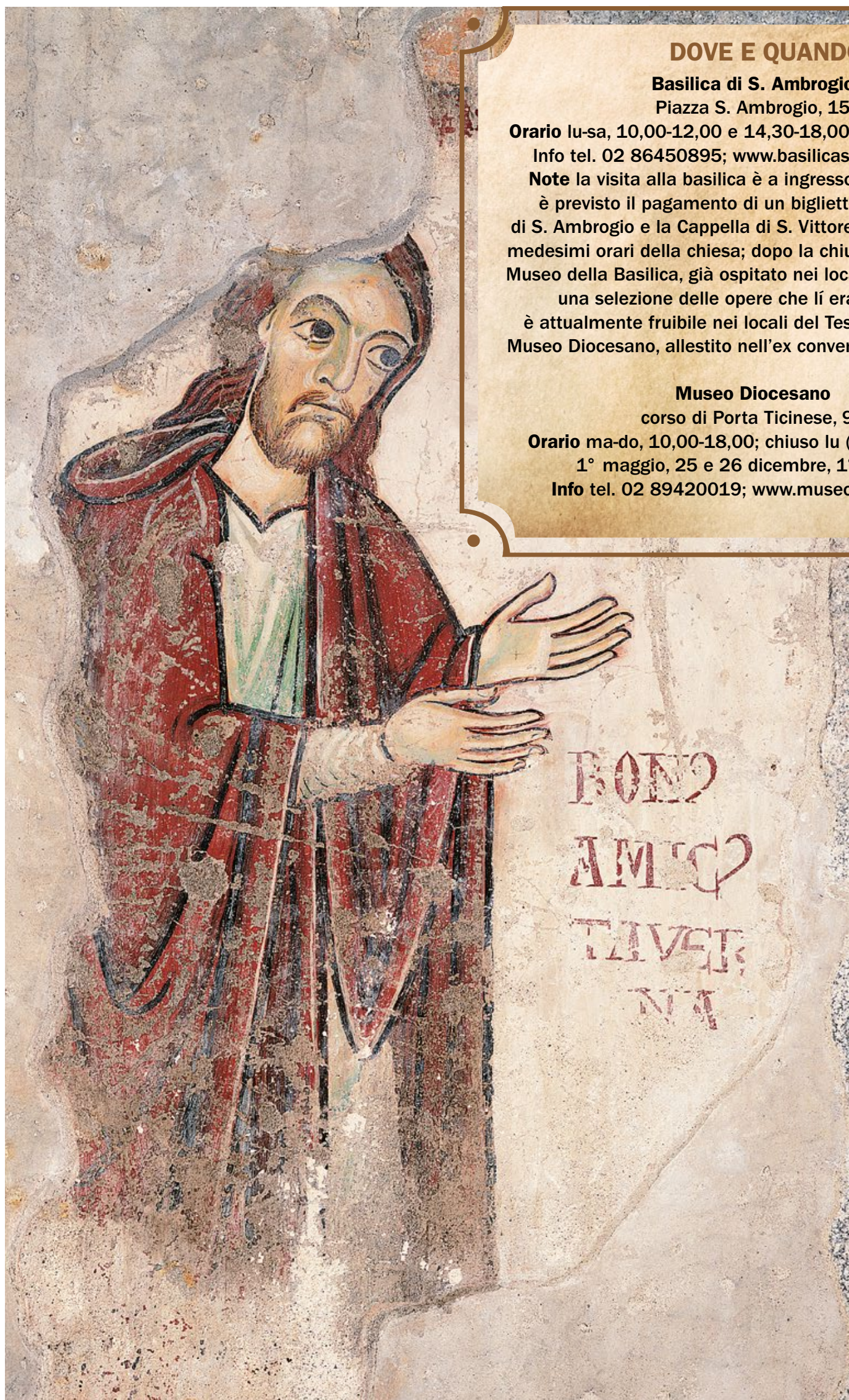
1192-1194 Il tetto viene ricoperto in lamina di piombo.

1194-1196 Crolla la volta della terza campata, al di sopra dell'ambone.

1201 La volta della terza campata risulta riedificata. Si è compiuto anche il restauro dell'ambone, con la ricostruzione della parte sommitale.

1267 Si realizza presso l'attuale Capitolino la tomba dell'abate Guglielmo Cotta, arricchita da un complesso di affreschi e di rilievi.

La teca della cripta della basilica al cui interno sono conservate le spoglie dei santi Ambrogio, Gervasio e Protasio. L'aspetto attuale del sacrario è frutto di rifacimenti ottocenteschi.

Particolare del mosaico del catino absidale raffigurante Ambrogio che assiste ai funerali di san Martino a Tours. La composizione oggi visibile è frutto dei restauri di età moderna eseguiti dopo i danni riportati dalla basilica nella seconda guerra mondiale. L'opera originaria fu forse patrocinata dall'arcivescovo Angilberto II (IX sec.), ma fu ampiamente ricomposta da presumibili maestranze veneziane nei primi decenni del XIII sec.

DOVE E QUANDO

Basilica di S. Ambrogio
Piazza S. Ambrogio, 15
Orario lu-sa, 10,00-12,00 e 14,30-18,00; do, 15,00-17,00
Info tel. 02 86450895; www.basilicasantambrogio.it
Note la visita alla basilica è a ingresso libero, mentre è previsto il pagamento di un biglietto per il Tesoro di S. Ambrogio e la Cappella di S. Vittore, che osservano i medesimi orari della chiesa; dopo la chiusura dello storico Museo della Basilica, già ospitato nei locali della canonica, una selezione delle opere che lí erano esposte è attualmente fruibile nei locali del Tesoro e nel nuovo Museo Diocesano, allestito nell'ex convento di S. Eustorgio

Museo Diocesano
corso di Porta Ticinese, 95
Orario ma-do, 10,00-18,00; chiuso lu (eccetto festivi), 1° maggio, 25 e 26 dicembre, 1° gennaio
Info tel. 02 89420019; www.museodiocesano.it

A sinistra affresco sulla navata centrale della basilica che raffigura il nobile orante Bonamico Taverna. XIII sec.
Nella pagina accanto il ritratto di un santo vescovo affrescato nel sottarco dell'abside minore di sinistra. XI sec.

L'assetto della chiesa ambrosiana si mantenne sostanzialmente inalterato fino al 1100, quando si volle ricostruirla quasi integralmente. Rimanevano esclusi dai lavori l'abside centrale e il complesso sacro del ciborio e dell'Altare d'oro, concreta manifestazione della perpetua identità della basilica nel segno di Ambrogio.
La decisione era maturata in un momento di particolare vivacità economica e sociale della città, che vedeva nel santo vescovo un simbolo di autonomia e di orgoglio civico.
Il rinnovamento mirava a dare un nuovo lustro alla basilica, ma senza comprometterne i valori fondamentali. Non solo si mantenne cosí come era l'assetto presbiteriale, ma le dimensioni dell'edificio rimasero le stesse.
L'innovazione piú evidente riguardava il sistema delle coperture. In luogo delle lisce pareti sostenute da colonnati continui e coronate da un semplice soffitto a capriate, fu introdotta una poderosa sequenza di volte a crociera, in funzione della quale la linearità originaria della struttura fu rivoluzionata dal ritmo dei sostegni, con pilastri alternati a colonne. Eliminata l'antica decorazione pittorica con le didascalie dettate da Ambrogio in persona, il gioco delle membrature architettoniche divenne l'unico elemento cromatico dell'ambiente, grazie anche all'alternanza della pietra e del mattone sugli archi e sui costoloni.
Il pesante mantello delle ampie volte impedí l'apertura di un piano di finestre lungo i lati della navata centrale. A questo si rimediò alleggerendo le pareti stesse con l'elegante matroneo. Sulla facciata, poi, si aprirono tre ampi, inconsueti finestroni, a cui corrisponde all'esterno una galleria, con un solenne triforio in corrispondenza della navata centrale.

Doppia gestione

Il vasto atrio porticato, che sorge sul luogo di un presumibile quadriportico paleocristiano, accoglieva numerose sepolture, e nel Medioevo era deputato all'amministrazione della giustizia e ad attività di mercato. Le torri campanarie individuavano le comunità religiose preposte alla gestione della chiesa: la piú antica (a destra) è la torre dei monaci (X secolo), che fa capo al cenobio ambrosiano fondato nel 784.
L'alta torre dei canonici (a sinistra), già in uso nel 1128 ma completata solo nel 1891, era affidata al nuovo collegio che affiancò il monastero alla fine del X secolo. Monaci e canonici (questi ultimi in numero di 12, come gli Apostoli) ressero la chiesa a lungo nel segno di una fattiva convivenza, anche se non mancarono momenti di forte attrito. Il coro in cui prendevano posto durante le funzioni, demolito nel 1509, si estendeva dalla terza campata all'altar maggiore, articolandosi su due piani, e prevedeva due ingressi distinti per le rispettive comunità.
Rimane ancora oggi l'ambone istoriato, che si basa su un cospicuo «relitto» della chiesa ambrosiana: il sarcofago detto «di Stilicone» (fine del IV secolo). Un occhio attento può notare una lieve divergenza tra l'asse del sarcofago e l'asse del pulpito, dal momento che le strutture delle due fasi seguono allineamenti lievemente diversi. D'altro canto, la sobria impaginazione dell'ambone, con un repertorio decorativo che non si discosta molto dalla composta linearità dei capitelli dell'atrio e della chiesa, suggerisce un senso di rigore e di misura, tale da evitare ogni divergenza e ogni sovrapposizione con la memoria delle origini. Solamente l'antico nucleo focale del presbiterio, tuttora dominato dalla presenza di Ambrogio, risalta con forza su tutto l'insieme.

DA LEGGERE

- Agostino, *Confessioni,* a cura di Roberta De Monticelli, Garzanti, Milano 1991
- Paolino, *Vita di Ambrogio,* in Antonius Adrianus Robertus Bastiaensen (a cura di), *Vita di Cipriano. Vita di Ambrogio. Vita di Agostino*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 2012; pp. 51-125
- Richard Krautheimer, *Tre capitali cristiane. Topografia e politica,* Einaudi, Torino 1987
- Santo Mazzarino, *Storia sociale del vescovo Ambrogio,* «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1989
- Carlo Capponi (a cura di), *La basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Guida storico-artistica,* Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2003
- Roberto Cassanelli, *La basilica di Sant'Ambrogio a Milano,* in Roberto Cassanelli, Paolo Piva (a cura di), *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, Jaca Book, Milano 2010; pp. 125-146

Chiamato dal ricco banchiere Enrico Scrovegni, Giotto ha lasciato nella città di Padova uno dei suoi capolavori. Un ciclo di affreschi magnifici che, ispirandosi alle narrazioni della *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze, si apre con le storie della Vergine, di Gioacchino e di sant'Anna. Per poi raccontare, con accenti drammatici e quasi «veristici», le vicende della Passione, della Morte e della Resurrezione di Cristo

di Chiara Mercuri

Padova, Cappella degli Scrovegni. Particolare dell'affresco della controfacciata, con Enrico Scrovegni, committente e proprietario della cappella stessa, nell'atto di offrire alla Vergine un modellino della chiesa. Gli affreschi furono eseguiti da Giotto, tra il 1303 e il 1305.

La Cappella
degli Scrovegni

La Cappella degli Scrovegni (intitolata a S. Maria della Carità) venne fatta erigere e affrescare, tra il 1303 e i primi mesi del 1305, dal ricco banchiere padovano Enrico Scrovegni, il quale, nel febbraio del 1300, aveva acquistato da Manfredo Dalesmanini, esponente di una influente famiglia magnatizia, la zona dell'arena romana di Padova. Qui fece costruire il proprio palazzo signorile, dotandolo appunto di una cappella privata. Nell'Ottocento, la famiglia dei Gradenigo, erede del ricco complesso, decise l'abbattimento del palazzo, ormai fatiscente e bisognoso di costosi restauri, e, nel contempo, intavolò trattative con il Victoria and Albert Museum di Londra per la

In basso, a sinistra particolare della statua di Enrico Scrovegni collocata nella sacrestia della cappella. 1305 circa.

PER LA MAGGIOR GLORIA DI ENRICO

1300 Enrico Scrovegni, ricco banchiere padovano, acquista il terreno un tempo occupato dall'arena della città romana, con l'intento di costruirvi un palazzo e una cappella.

1302 Il vescovo di Padova approva la costruzione della cappella intitolata a S. Maria della Carità, che sarà conosciuta come Cappella degli Scrovegni.

1303 Enrico affida la decorazione della cappella a Giotto (al quale alcuni riferiscono anche il progetto della cappella stessa), che la esegue tra il 1303 e il 1305.

1304 Papa Benedetto XI concede un'indulgenza di un anno e quaranta giorni a quanti visitino la cappella.

Qui accanto l'esterno della cappella nel suo aspetto attuale.
In basso acquerello di Marino Urbani nel quale si vedono il palazzo di Enrico Scrovegni, abbattuto nel 1827, che seguiva l'andamento curvilineo dell'arena, e la cappella, con la facciata dotata di un portico a tre archi. Inizi del XIX sec. *Padova*, Biblioteca Civica.

vendita degli affreschi della cappella adiacente. Dopo aspre lotte intraprese contro i proprietari da un gruppo di cittadini illuminati, il Comune di Padova intervenne e, nel 1880, acquistò il piccolo gioiello dell'arte medievale, impedendo l'espatrio degli affreschi di Giotto.
La piccola cappella palatina (lunga 29,26 m, larga 12,80 e alta 8,48), voluta come oratorio privato, doveva assolvere anche la funzione di cappella funeraria, come mostra l'insistenza nel testamento di Enrico affinché il suo corpo vi sia inumato, anche in caso di morte improvvisa, fuori dalla città. La stessa copertura a botte della cappella, dipinta d'un cielo azzurro trapuntato da piú di settecento stelle, suggerisce il richiamo alle volte stellate – metafora della notte eterna – dei mausolei ravennati.

A sinistra pianta della città di Padova. XV sec. *Padova*, Biblioteca Civica. Nel riquadro è evidenziata l'area in cui sorge la Cappella degli Scrovegni.

1305 Giotto porta a termine la realizzazione dei cicli affrescati con le storie di Cristo e della Vergine. Enrico Scrovegni ottiene da Venezia una reliquia di san Marco, cosí da incrementare l'afflusso dei fedeli alla sua cappella.

1880 Dopo aver rischiato l'abbattimento e la dispersione degli affreschi che la ornano, la Cappella degli Scrovegni viene acquistata dal Comune di Padova.

2000-2002 Gli affreschi della cappella vengono sottoposti a un intervento di restauro integrale.

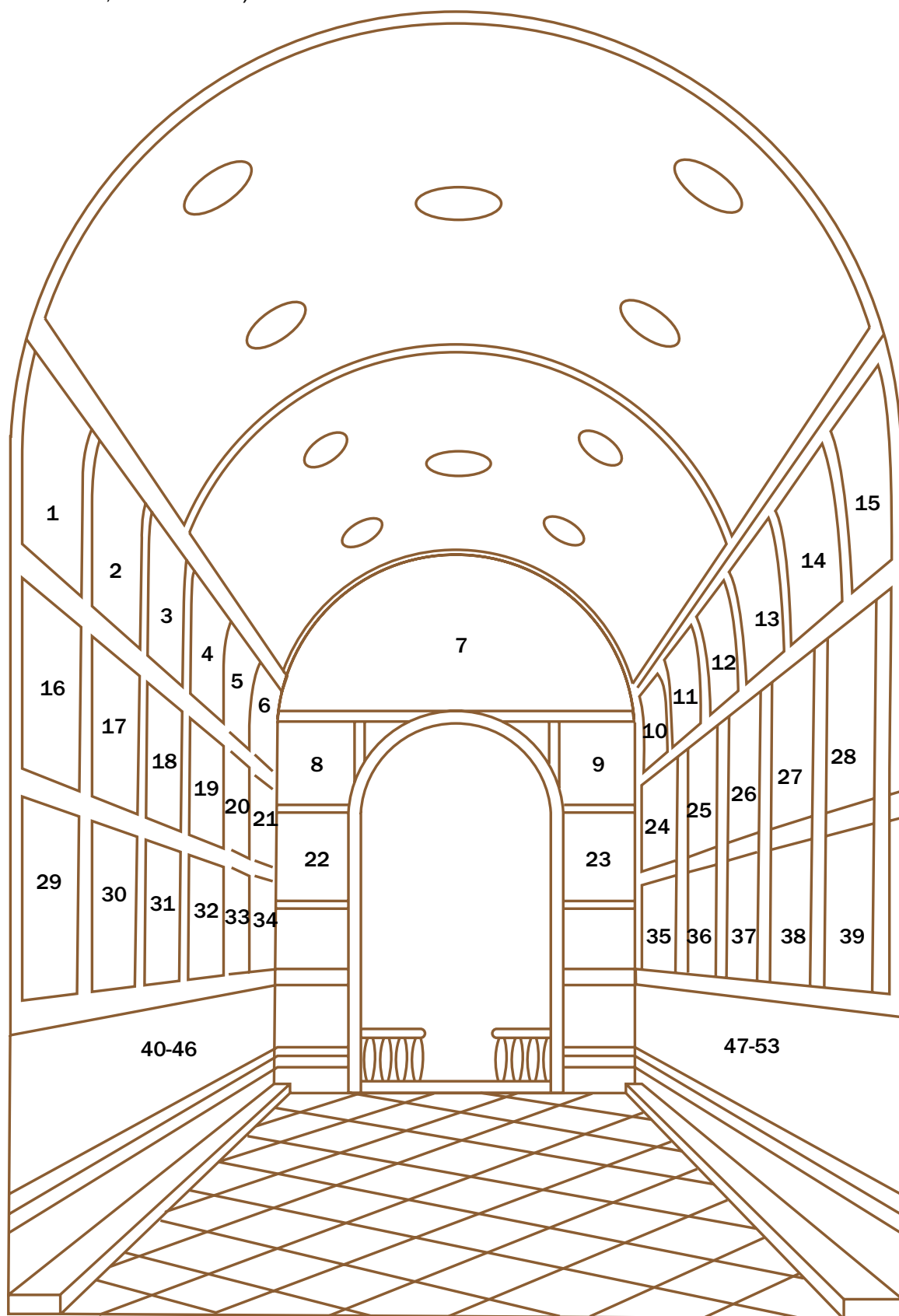
La famiglia di Enrico è stata oggetto nei secoli di una sorta di *damnatio memoriae*, sulla base del ritratto negativo che due noti contemporanei fecero del padre Rainaldo, presentato come usuraio. Il primo detrattore degli Scrovegni è il giudice padovano Giovanni da Nono, il quale parla di Rainaldo in maniera poco lusinghiera all'interno di un *pamphlet* velenoso sulla «Padova bene» del Trecento. Il secondo detrattore, ben piú famoso e influente del primo, Dante Alighieri, pone Rainaldo nel settimo cerchio del terzo girone dell'*Inferno*, tra gli usurai.
Dante non nomina direttamente Rainaldo Scrovegni, ma ne fa un ritratto inequivocabile, mettendogli in bocca la profezia della condanna di un altro Padovano in vista (ancora vivente all'e-

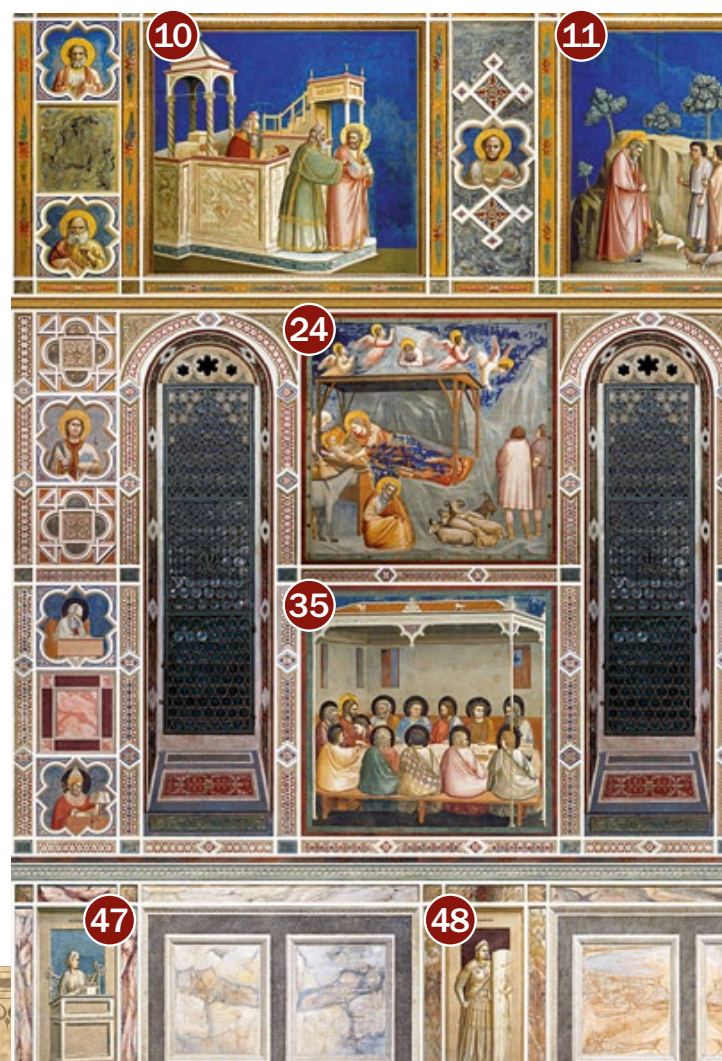
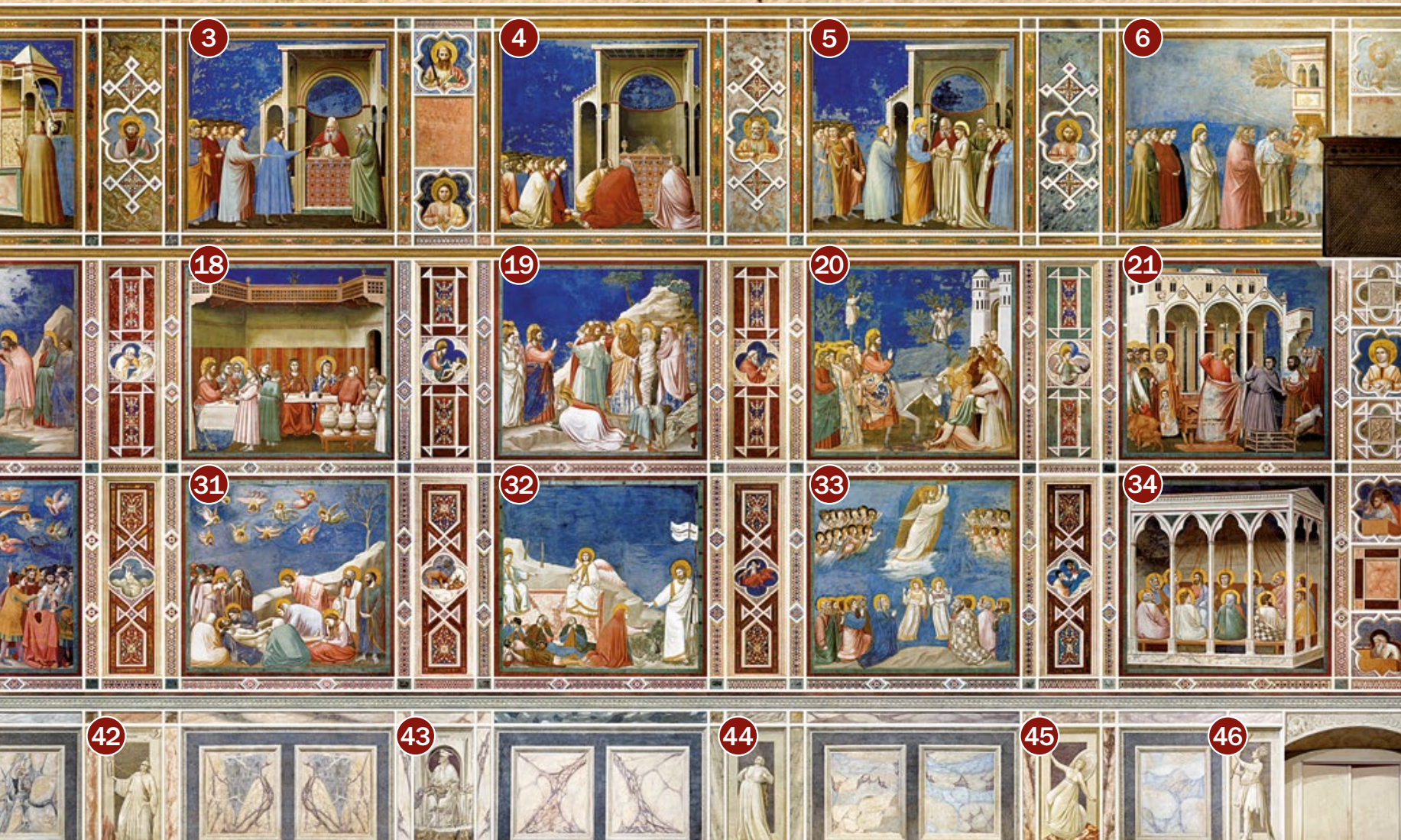
(segue a p. 28)

Le pareti raccontano

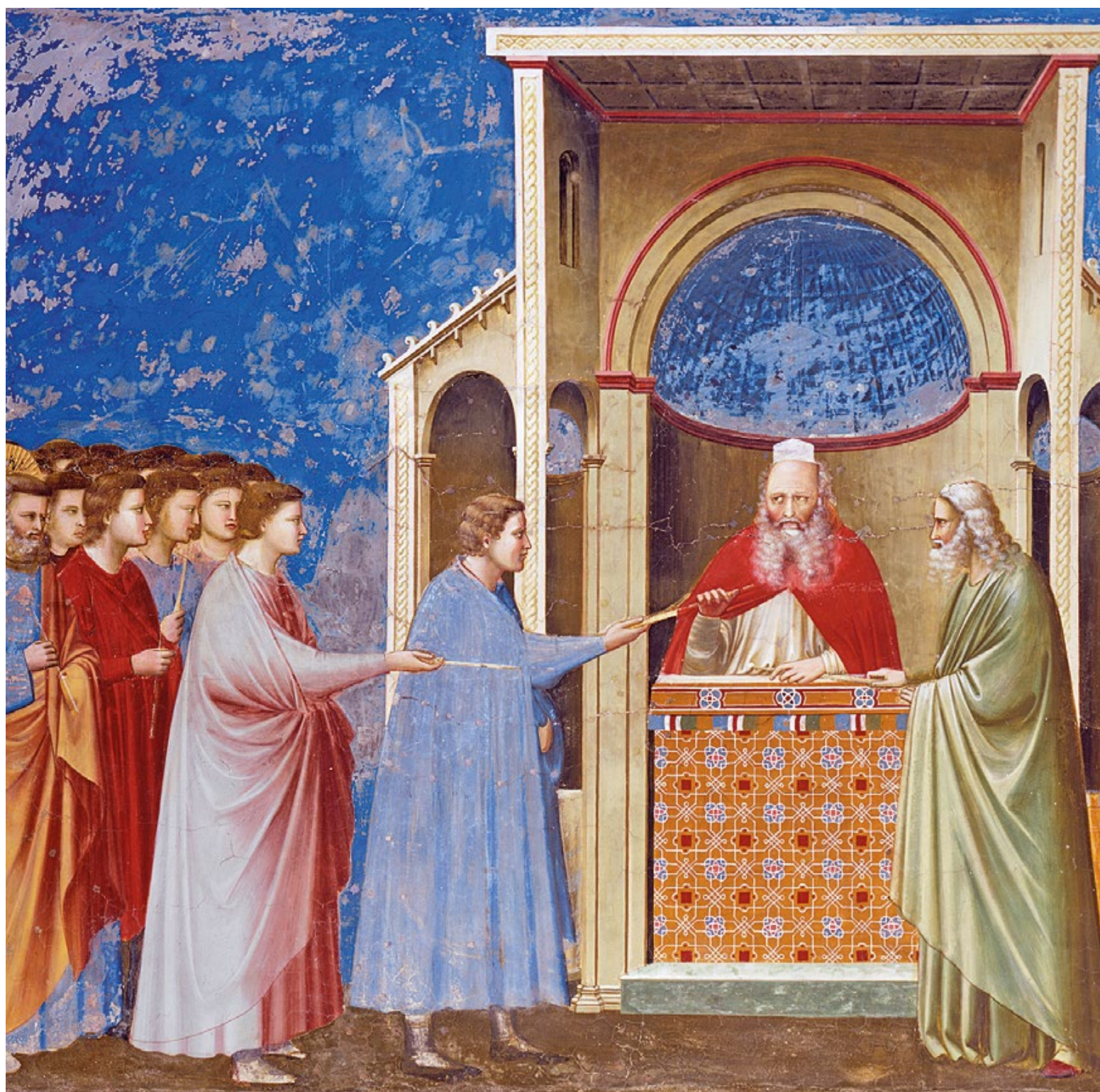
Presentiamo, sulle due pagine, uno schema della distribuzione degli affreschi all'interno della Cappella degli Scrovegni.

Registro superiore

1. Natività di Maria
2. Presentazione di Maria al Tempio
3. Consegna delle verghe a Simeone
4. Preghiera per la fioritura delle verghe
5. Sposalizio di Maria
6. Corteo nuziale di Maria
7. (Dio Padre affida a Gabriele l'annuncio a Maria; non illustrato)
8-9. (Annunciazione; non illustrato)
10. Cacciata di Gioacchino dal tempio
11. Gioacchino fugge dai pastori
12. Annunciazione di Anna
13. Sacrificio di Gioacchino
14. Sogno di Gioacchino
15. Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea

Registro mediano

16. Gesú tra i dottori
17. Battesimo di Gesú
18. Nozze di Cana
19. Resurrezione di Lazzaro
20. Ingresso di Gesú in Gerusalemme
21. Cacciata dei mercanti dal Tempio
22. (Tradimento di Giuda; non illustrato)

23. (Visitazione; non illustrato)
24. Natività di Gesú
25. Adorazione dei Magi
26. Presentazione di Gesú al Tempio
27. Fuga in Egitto
28. Strage degli innocenti

Registro inferiore
29. Salita al Calvario
30. Crocifissione
31. Deposizione
32. Resurrezione
33. Ascensione
34. Pentecoste
35. Ultima Cena
36. Lavanda dei piedi
37. Bacio di Giuda
38. Gesú davanti a Caifa
39. Incoronazione di spine

Nello zoccolo di sinistra vi sono quindi i sette Vizi capitali (40-46) e in quello di destra le sette Virtú (47-53).

In questa pagina episodio del ciclo della vita della Vergine con la consegna delle verghe a san Simeone da parte dei suoi aspiranti mariti. Un annuncio divino aveva infatti fatto sapere che solo chi avesse ottenuto il miracolo di vedere fiorita una verga avrebbe potuto sposarla. L'ultimo del gruppo, con l'aureola, è Giuseppe.

poca della stesura della *Commedia*), Vitaliano del Dente. Questi era imparentato (oltre che con gli Scrovegni) con i della Scala, famiglia presso la quale Dante aveva trovato ricovero dopo l'esilio; l'acerrima inimicizia tra il ghibellino Cangrande della Scala e la guelfa Padova dovette essere all'origine dell'antipatia dell'Alighieri per due tra i personaggi piú in vista della città.

Accuse pesanti, ma anonime

A peggiorare le cose, qualche decennio piú tardi, nel 1335, arrivò anche un'anonima cronaca redatta a Padova, che accentuava il profilo di Rainaldo in veste di usuraio. La prova della «*mala*» fortuna accumulata dagli Scrovegni, suggeriva l'anonimo, stava nel fatto che il figlio Enrico si sarebbe recato a Roma, presso il pontefice, per impetrare l'assoluzione dai peccati d'usura accumulati dal padre.

I prestiti concessi per ragioni di «pubblica utilità» non erano tuttavia osteggiati dalla Chiesa e dunque appare improbabile che Enrico sentisse la necessità di riscattare l'anima del padre. È infatti attestato che Rainaldo fu il grande finanziatore del Comune di Vicenza, mentre il figlio Enrico sostenne quello della natia Padova. A dimostrazione del fatto che sull'attività di erogatori di fondi degli Scrovegni non pendessero condanne canoniche vi è del resto la sepoltura in cattedrale dello stesso Rainaldo. Se fosse stato bollato come usuraio, non gli sarebbe stata accordata l'inumazione in terra consacrata, e men che meno in cattedrale.

La sollecitudine di Enrico nell'edificare e inve-

stire nella piccola cappella una somma spropositata di denaro non va dunque letta con finalità riabilitative agli occhi di Dio e della comunità cittadina, né è motivata dalla volontà di «ripulire» l'immagine dell'immensa ricchezza accumulata dal suo casato; essa è piuttosto riconducibile a un intento celebrativo di sé e della propria famiglia.

Il giovane Scrovegni è deciso a continuare l'ascesa sociale intrapresa dal padre, il quale, anche grazie a una sapiente politica matrimoniale, ha trovato credito presso il ceto nobiliare cittadino. Rispetto al padre, Enrico non è piú preoccupato di riscattare le attività finanziarie della famiglia, è solo piú ambizioso. Abbandona, infatti, l'orizzonte locale delle relazioni paterne e si spinge alla conquista di spazi sempre piú ampi; frequenta e stringe alleanze con la classe magnatizia veneziana e col pontefice romano, e, a suggellare tali felici iniziative, arriva, nel 1301, il titolo di cittadino di Venezia «per meriti speciali», per sé e i propri eredi.

Prestito senza interessi

Il fortunato connubio con la Chiesa è invece attestato dai munifici interventi a favore dell'edilizia religiosa cittadina: fa edificare a sue spese la chiesa di S. Gregorio e il monastero di S. Orsola; concede al Comune un prestito di 2000 libbre «*sine aliquibus usuris*» («senza alcun tasso d'interesse») per la costruzione del piú importante santuario cittadino, la chiesa di S. Antonio e la stessa costruzione della cappella dell'arena sembra rientrare in tale politica mecenatizia,

A sinistra scena dal ciclo della vita di Gioacchino e Anna, genitori di Maria, con Gioacchino cacciato dal Tempio di Gerusalemme in quanto «maledetto dalla Legge», poiché sterile.
In alto l'allegoria dell'Invidia, arsa nel fuoco, con la borsa del denaro e un serpente che esce dalla bocca, perfetta rappresentazione del desiderio per le cose altrui.

finalizzata ad aumentare il proprio prestigio presso i concittadini.
In quest'ultima impresa poi, Enrico può sfruttare un'occasione propizia: il nobile Manfredo dei Dalesmanini versa in condizioni di bisogno e gli Scrovegni ne approfittano per comprare il terreno dell'arena romana, centrale e prestigioso per i suoi resti archeologici. Qui, come già ricordato, fanno erigere la loro nuova dimora, dotandola di una cappella privata, che diverrà un vero e proprio *status symbol*, come lo sono, per l'epoca, i ricchi festini e le elargizioni a sostegno dell'edilizia cittadina. Per affrescarla, Enrico chiama il miglior pittore in circolazione, Giotto, già famoso per gli affreschi eseguiti ad Assisi (*vedi l'articolo alle pp. 112-129*).
La volontà di fare della propria cappella palatina un monumento innalzato al successo della propria famiglia ben si legge anche nell'immediato tentativo di Enrico di trasformarla in un polo cultuale cittadino, aprendola al pubblico. Egli non perde tempo e, nel 1304, per richiamare i fedeli, chiede e ottiene un'indulgenza di un anno e quaranta giorni per coloro che visiteranno la sua cappella nelle festività mariane: Nascita, Annunciazione, Purificazione e Assunzione. La bolla di Benedetto XI sancisce di fatto la trasformazione della cappella da privata in pubblica. Per attirare devoti non vi è nulla di piú efficace che garantire loro la parziale remissione dei peccati. Molti sono quelli che non possono permettersi il pellegrinaggio a Roma e per giunta il Giubileo si è concluso da pochi anni; cosí, in attesa del nuovo anno santo, la cappella di Enrico rappresenta per i Padovani un'alternativa efficace per prendersi cura del proprio destino ultraterreno.

I panni di san Marco

Una cappella prestigiosa doveva ospitare una degna reliquia e cosí, il 16 marzo del 1305, Enrico chiese al Gran Consiglio di Venezia parte dei panni di san Marco che gli vennero subito accordati. L'intento di richiamare la popolazione cittadina presso la cappella è anche attestato dal fatto che l'entrata principale si trovasse nella pubblica via. Un'entrata piú piccola, all'estremità della parete settentrionale, la metteva invece in comunicazione con il palazzo di cui idealmente faceva parte. Il successo cultuale doveva infatti trasformarsi nella promozione della famiglia Scrovegni.
I vicini frati eremitani l'avevano ben compreso, tanto che vollero contrastare l'impudente progetto d'Enrico. Attesero la morte dell'amico e protettore Benedetto XI, per mettere nero su bianco le loro rimostranze: a Enrico era stato accordato il permesso di costruire solo un piccolo oratorio a uso privato e con un solo altare, mentre egli aveva realizzato una sontuosa cappella dai molti altari, dotata, perfino, di un campanile. Gli Eremitani erano stati i primi a fare le spese di tale smodata ambizione: i fedeli disertavano la loro chiesa per recarsi nella vicina cappella dove in occasione delle festività mariane potevano lucrare l'indulgenza.
A seguito delle proteste, il campanile venne abbattuto. La politica di Enrico subí una battuta d'arresto, ma gli affreschi eseguiti all'interno della cappella poterono piú di ogni ostracismo, e gli valsero la fama nei secoli. Come è stato felicemente scritto da Chiara Frugoni, «la cappella degli Scrovegni e Giotto sono stati il migliore affare di Enrico».
L'attribuzione a Giotto del ciclo, oltre che da motivi stilistici, è testimoniata dal poeta Francesco da Barberino, il quale soggiornò a Padova tra il 1304 e il 1308. Egli esalta la rappresentazione del vizio dell'Invidia dipinta da Giotto nella parete nord della cappella. Le scene si susseguono portando lo sguardo del visitatore dalla parete nord alla parete sud con andamento elicoidale, scendendo ogni volta di un registro fino ad arrivare alla teoria dei Vizi e delle Virtú che culminano nel *Giudizio Universale* della controfacciata.
La narrazione comincia dalla parete di sinistra o Sud (guardando l'altare), e si compone di sei

In alto l'*Incontro tra Gioacchino e Anna alla Porta Aurea di Gerusalemme*. Le donne alle spalle degli sposi incarnano gli stati d'animo di Anna prima e dopo il concepimento: la figura in nero allude alla mestizia della sterilità, mentre quella in bianco è simbolo della rinascita alla vita di sposa e di madre. **Nella pagina accanto** episodio del ciclo della Vita e Passione di Gesú, con il *Tradimento di Giuda*, rappresentato mentre stringe il Salvatore in un infido abbraccio e incrocia il suo sguardo un istante prima di baciarlo.

episodi che riguardano scene tratte dalla vita dei genitori di Maria, Gioacchino e Anna. Le loro storie non si trovano nei quattro Vangeli canonici, ma in quelli denominati «apocrifi», che, a partire dalla fine del Duecento, vennero ampiamente divulgati dalla *Leggenda Aurea* scritta dal domenicano Jacopo da Varazze.

Una fonte notissima

Certamente Giotto li conobbe per questa via, poiché la *Leggenda Aurea* fu una delle opere piú conosciute e copiate negli ultimi secoli del Medioevo. Essa raccoglieva le *Vitae* dei santi e, in piú occasioni, funse da base narrativa per i cicli pittorici bassomedievali. Secondo tale racconto, Gioacchino, divenuto anziano senza aver conosciuto la benedizione di un figlio, si reca presso il Tempio di Gerusalemme per portare l'offerta. Qui però viene scacciato in quanto sterile e dunque «maledetto dalla Legge».

Il Tempio è rappresentato in modo che si possa vederlo dentro e fuori: all'interno, un sacerdote col filatterio sulla testa benedice un fedele; a far da contrasto a tale serena rappresentazione, all'esterno Gioacchino è invece scacciato. Ha il viso corrucciato e stringe tra le braccia l'inutile agnellino portato per il sacrificio.

Nella scena successiva, Gioacchino non fa ritorno a casa, ma raggiunge i suoi pastori in un luogo selvatico e lontano, in modo da tenere nascosta la sua vergogna. Vergogna suggerita dallo sguardo basso che non incrocia quello dei pastori che invece si scrutano vicendevolmente con occhi interrogativi. A seguire vi è la scena nella quale Anna, rimasta sola, si aggira nella casa vuota, in cui viene visitata da un angelo che le annuncia l'arrivo di un figlio e il ritorno del marito. Fuori della porta della casa, è rappresentata un'ancella che fila e veglia.

Nella scena seguente, Gioacchino – ancora tra i

In alto particolare dello *Sposalizio di Maria*: Giuseppe, con in mano la verga miracolosamene fiorita, infila l'anello al dito della Vergine.
Nella pagina accanto episodio della Passione: Gesú avvolto in una veste regale, è flagellato e insultato dai Giudei, mentre i soldati romani si tengono in disparte. Tale scelta riflette la tendenza dell'arte cristiana a colpevolizzare gli Ebrei, che si diffonde a partire dal XIII sec.

pastori – è visitato a sua volta da un angelo che gli dice di offrire in sacrificio ciò che gli è stato rifiutato al Tempio perché le sue preghiere saranno esaudite: avrà una figlia, alla quale dovrà mettere il nome di Maria, la quale, a sua volta, partorirà un figlio, il figlio dell'Onnipotente. Nel cielo blu è rappresentata la mano benedicente di Dio e, sopra l'ara su cui si vede lo scheletro dell'agnello bruciato, appare un angelo appena accennato.

L'esortazione dell'angelo

Nella scena successiva, Gioacchino, indeciso se tornare a casa o meno, si addormenta e sogna un angelo che lo esorta a tornare da Anna. Gli abiti da viaggio dei due pastori indicano che Gioacchino si accinge a partire. Segue l'*Incontro di Gioacchino e Anna presso la Porta Aurea di Gerusalemme*. Dietro ad Anna, sta il gruppo delle amiche. Qui è rappresentata una singolare coppia: una delle donne è festante e vestita di bianco, mentre al suo fianco ve n'è un'altra vestita e velata di nero, quasi a simboleggiare i due stati d'animo di Anna prima e dopo il concepimento: la nera mestizia della sterilità e la rinascita alla vita di sposa e di madre.
Nel registro mediano, sotto le storie di Gioacchino e Anna, corrono cinque episodi legati alla vita di Gesú che si aprono con la *Natività*, a cui segue l'*Adorazione dei Magi*. Qui il mago inginocchiato sembra richiamare l'Enrico Scrovegni della controfacciata, il quale offre il modellino della cappella alla Vergine. Segue poi la *Presentazione al Tempio di Gesú*. Giuseppe reca le due tortore prescritte dalla Legge per cancellare l'impurità contratta da Maria attraverso il parto. Il vecchio Simeone (a cui è stato predetto che morirà solo dopo aver visto Cristo) prende in braccio il piccolo mentre, sulla destra, la profetessa Anna mostra un cartiglio su cui è scritto «*Poiché costui sarà la redenzione del mondo*», mentre con l'altra mano indica il bambino.
Seguono la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli innocenti*. In quest'ultima scena, tutti gli elementi architettonici sono ispirati, come nello stile di Giotto, alla città del Trecento: il palazzo comunale sulla sinistra (da cui si sporge Erode) e il battistero sulla destra, riferimento anacronistico in quanto Gesú non è ancora stato battezzato da Giovanni e dunque il battesimo non è ancora stato istituito. Nel gruppo degli aguzzini, i Romani, vestiti con nobili costumi d'epoca imperiale, si discostano inorriditi dai Semiti, rappresentati in abiti vili e medievali, alla maniera di odiosi carnefici senza pietà che suscitano la disperazione delle madri piangenti.
Il XIII secolo rappresenta il *tournant* a partire dal quale l'arte cristiana insiste sulla colpevolizzazione degli Ebrei, sempre piú spesso raffigurati come torturatori, in particolare nel racconto della Passione, al posto dei Romani. Cosí come appaiono Ebrei e comunque non piú soldati romani (secondo quanto riportato invece nei Vangeli), i protagonisti della farsa del «Re dei Giudei» seguita alla condanna di Pilato, come si può osservare nell'ultima scena del terzo e ultimo registro, dove di nuovo troviamo nel ruolo di carnefici gli Ebrei che sbeffeggiano il Cristo, mentre i Romani si tengono ai margini della scena con visibile sdegno.

L'abbraccio del traditore

Nel terzo e ultimo registro, si svolge il racconto della Passione: dopo l'*Ultima cena* e il *Lavacro dei piedi*, troviamo la *Cattura di Gesú*, con Giuda che stringe il Salvatore in un abbraccio mortale. Celebre è lo sguardo serratissimo tra il tradito e il traditore, messo in risalto da una sapiente costruzione di linee che convergono sui volti dei protagonisti.
A seguire, *Gesú in giudizio da Pilato* e, in ultimo, la scena della farsa del «Re dei Giudei», già citata. Al di sotto inizia il percorso del registro inferiore, costituito da sette allegorie a monocromo che simboleggiano le Virtú, le quattro cardinali – *Prudenza*, *Forza*, *Temperanza* e *Giustizia* –, e le tre teologali: *Fede*, *Speranza* e *Carità*. Ai lati delle storie troviamo infine le cornici: quadrilobi in cui si presentano scene tratte dall'Antico Testamento che precedono immagini del Nuovo, come loro prefigurazione.

DOVE E QUANDO

Cappella degli Scrovegni
piazza Eremitani, 8
Orario tutto l'anno, 9,00-19,00;
chiusura: Natale, S. Stefano,
Capodanno; visite solo su
prenotazione: tel. 049 2010020
(lu-ve, 9,00-19,00,
sa, 9,00-18,00)
oppure *on line*:
www.cappelladegliscrovegni.it
Info tel. 049 8204551

Nella parete destra o Nord, le storie di Gioacchino e Anna trovano il loro coronamento attraverso sei storie della vita della Vergine. Nella prima scena è raccontata la *Nascita di Maria*, nella seconda la *Presentazione della bambina al Tempio*. Si tratta dello stesso Tempio da cui era stato cacciato Gioacchino, visto però da un'altra angolazione. La rappresentazione della stessa struttura – secondo Chiara Frugoni – indica la piena riabilitazione di Gioacchino.

Una coppia di sposi timorosi

Dalla terza alla quarta scena, viene raccontato il matrimonio della Vergine. Secondo il racconto della *Leggenda Aurea*, il sommo sacerdote del Tempio annuncia alle vergini ormai quattordicenni di tornare a casa per contrarre matrimonio. I giovani maschi sono invitati a tale scopo a portare le loro verghe nel Tempio come si vede nella terza scena, dove scorgiamo un Giuseppe timoroso. Nella scena successiva si osserva la preghiera per la fioritura delle verghe e a seguire lo *Sposalizio di Giuseppe e Maria*. Qui alle spalle di Giuseppe, un giovane alza la mano per colpire lo sposo. Ancora Chiara Frugoni vede in questa scena un riferimento esplicito a riti goliardici in uso nel Trecento, come indicano gli statuti comunali della città di Lucca, che vietano le percosse sulla testa durante gli «inanellamenti». Come riflesso delle consuetudini dell'epoca di Giotto va letto anche l'atteggiamento vergognoso e timoroso di Maria, ritratta secondo gli ammonimenti alle spose del poeta Francesco da Barberino.

Nella sesta e ultima scena, Maria fa ritorno a casa seguita da sei ancelle e preceduta da due uomini maturi. La casa di Maria è rappresentata in festa come mostra un ramo fronzuto che sporge dal balcone e i musici che suonano.

Deposizione dalla Croce, con Gesú compianto dalla Madonna, dalle pie donne e dagli Apostoli, mentre in cielo gli angeli gridano di dolore. Giovanni allarga le braccia disperato e la Maddalena piange accarezzando i piedi di Cristo.

Nel registro mediano si succedono sei scene tratte dalla vita di Gesú: la *Predica tra i dottori*, il *Battesimo*, le *Nozze di Cana*, il *Miracolo di Lazzaro*, l'*Ingresso a Gerusalemme*, la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*. In quest'ultima scena si vede un Gesú particolarmente severo, che frusta i mercanti che fanno commercio di animali sull'area sacra, in contrasto con la serenità del Gesú che porta la croce del terzo e ultimo registro dedicato al racconto della Passione. Dietro al corteo, una Maria disperata viene bloccata affinché non raggiunga il figlio. Seguono la *Crocifissione* e la *Deposizione*. Quest'ultima è uno dei capolavori del ciclo: Cristo è stato appena deposto, quando in cielo si scatenano le grida degli angeli, suggerite dalle bocche spa-

lancate e contratte in smorfie di dolore. Giovanni allarga le braccia in un gesto disperato, mentre la Maddalena torna un'ultima volta ad accarezzare sconfortata i piedi di Cristo.
La *Resurrezione* è rappresentata dalla tomba vuota. Un angelo indica alla Maddalena il Cristo risorto. La donna allunga le braccia per toccarlo, ma lui esprime nel gesto l'ammonizione: «*Noli me tangere*». L'*Ascensione* è un tripudio di bianco sfumato, teso a suggerire il movimento dell'aria provocato dall'ascesa rapida. Segue, a chiudere, la *Pentecoste*, con i raggi di fuoco che scendono sugli Apostoli preparandoli alla missione evangelizzatrice.
In ultimo, in corrispondenza delle Virtú rappresentate nella parete di sinistra, troviamo le sette allegorie dei sette Vizi capitali: *Stoltezza*, *Incostanza*, *Ira*, *Ingiustizia*, *Infedeltà*, *Invidia*, *Disperazione*. Il nome del vizio o della virtú è scritto in alto in latino e indica chiaramente che cosa rappresentino le personificazioni. Vizi e Virtú si fronteggiano dunque l'una dirimpetto all'altra e conducono al grande Giudizio finale, dove verranno misurate con severità.
Di grande impatto è l'affresco realizzato sulla parete dell'arco trionfale, che mostra Dio in trono tra gli angeli, mentre al di sotto l'arcangelo Gabriele visita la Vergine. Scendendo ancora di registro, al di sotto dell'arcangelo Gabriele, troviamo *Giuda che riceve trenta denari*, mentre sotto l'*Annunciazione*, figura la *Visitazione*.
Il *Tradimento di Giuda* (*Luca* 22, I, 6) fa da *pendant* al *Concepimento di Maria*. Il ventre fruttifero di Maria è messo in relazione antitetica con Giuda, le cui viscere scoppiano dopo il tradimento. Nella *Visitazione* (*Luca* I, 39-55) Elisabetta è rappresentata in tarda età. La sua storia è simile a quella di Gioacchino e Anna. Anche lei è un'anziana sposa che non ha conosciuto la gioia dei figli e resta incinta in età avanzata per generare il Battista.
Sull'arco trionfale della chiesa vi è un'enorme *Annunciazione*, a ricordare l'origine della Salvezza dal peccato (come pure sottolinea la scelta del giorno della dedicazione della cappella, ovvero il 25 marzo, giorno appunto dell'Incarnazione). Maria torna a essere rappresentata anche sulla controfacciata mentre riceve il modellino della chiesa, vestita di rosso, il colore della carità, a cui è intitolata la cappella.
Nella volta azzurra del soffitto, in due campi uguali, si trovano la Vergine e il Cristo Benedicente, gli intermediari della Salvezza presso Dio. Della Vergine, come abbiamo visto, sono state rappresentate le scene prima e dopo la nascita, occupanti l'intero registro superiore e gran parte della parete dell'arco trionfale. Maria è anche protagonista nella controfacciata dove, affiancata da san Giovanni e da santa Caterina d'Alessandria, riceve il modellino della cappella da Enrico Scrovegni, secondo un motivo ricorrente nell'arte medievale: il committente in ginocchio che offre il modello dell'edificio che ha innalzato al titolare celeste della chiesa.
Sempre sulla controfacciata, a fare da contraltare all'*Annunciazione* dell'arco trionfale, troviamo il *Giudizio Universale*: Dio assiso in trono tra i dodici Apostoli, con la gestualità delle mani, separa le due schiere dei beati e dei dannati. Il Giudizio completa e ribadisce il senso dell'annuncio salvifico fatto a Maria: sono qui rappresentate le due venute di Cristo nel mondo, la prima tramite la nascita da una donna, e la seconda quando discenderà dal cielo per dare inizio al Giudizio Universale.

Fiducia nella salvazione

Nel XIII secolo, la rappresentazione del Giudizio Universale è frequente, come dimostrano le controfacciate delle cattedrali di Chartres e di Reims. Il Giudizio ha a che fare con la concezione ultraterrena dell'uomo medievale, il quale per fede o per cultura indirizzava le proprie scelte condizionato dall'idea del giudizio divino che era al tempo stesso fiducia nella salvazione e nell'oggettività del bene operare.
Dunque, la tesi secondo la quale Giotto sarebbe stato influenzato dalla lettura dell'*Inferno* di Dante nella scelta di raffigurare il Giudizio Universale appare infondata anche perché, come fa notare Chiara Frugoni, mancano i tempi per giustificare una tale suggestione: Giotto finí di affrescare la cappella nel 1304-1305, mentre la cantica dell'*Inferno* iniziò a circolare solo a partire dal 1306-1307.
È importante anche notare come le allegorie dei *Vizi* e delle *Virtú*, nonostante il loro carattere apparentemente decorativo, in quanto avulse dal contesto puramente storico-narrativo dei registri superiori, contengano un preciso significato. La teoria di vizi, infatti, conduce alla *Disperazione*, rappresentata appesa nell'*Inferno*; le virtú invece conducono alla celebrazione della *Speranza*, che si leva in volo nel Paradiso dei beati. Inoltre, vizi e virtú si corrispondono sulle due pareti Nord e Sud, secondo un abbinamento per contrari. Le immagini della *Giustizia* e dell'*Ingiustizia*, poste al centro delle due pareti, servono a Giotto per suggerire la superiorità della prima sulla seconda. La *Giustizia*, infatti, è rappresentata assisa in trono, proprio come il Cristo giudicante.

Per la gloria di Marco e... di Venezia

Avviata già nell'829, la costruzione del santuario destinato ad accogliere le spoglie dell'Evangelista – trafugate l'anno precedente da Alessandria d'Egitto – fa esplicito riferimento a due modelli illustri: il Santo Sepolcro di Gerusalemme e la basilica degli Apostoli di Costantinopoli

di Furio Cappelli

Correva l'anno 828 e due mercanti veneziani, Bono e Rustico, si trovavano ad Alessandria d'Egitto quando le locali autorità «saracene» ordinarono che, per costruire un nuovo palazzo, si prelevassero colonne e lastre marmoree da chiese cristiane e altri edifici. Tra le possibili fonti di approvvigionamento vi era anche il tempio in onore di san Marco, e, infatti, i due mercanti, che vi si erano recati in preghiera, trovarono i custodi della tomba dell'evangelista, il monaco Stauricio e il prete Teodoro, assai preoccupati di fronte a una simile prospettiva. Bono e Rustico, allora, proposero ai due di portare a Venezia le spoglie del santo, sostenendo che, poiché Marco, prima ancora di giungere ad Alessandria, aveva fondato sull'alto Adriatico il patriarcato di Aquileia, i Veneziani ne erano «figli primogeniti» ed era dunque piú che naturale che ne custodissero il corpo. I religiosi tergiversarono, finché un uomo che era entrato nella chiesa e aveva nascosto una lapide di marmo per salvarla dalla razzia non fu arrestato e duramente fustigato dai «Saraceni».

Profumi e stratagemmi

Stauricio e Teodoro si convinsero allora della necessità di porre al riparo le sacre ossa da ogni empietà, e si imbarcarono nell'impresa dei due mercanti. Per non indurre sospetti, misero al posto di quelle dell'Evangelista le ossa di santa Claudia. Una scelta felice, poiché le ossa di san Marco, appena rimosse, emisero un profumo soave e potentissimo, che fu avvertito in tutta la città. Quelli che corsero a controllare il sepolcro trovarono le ossa della santa e non si accorsero del trafugamento, mentre le reliquie di san Marco, caricate su un carro, furono nascoste sotto uno strato di carne di maiale.

Le guardie musulmane incontrate per strada non osarono toccare quel carico, per loro immondo, e non si accorsero del tesoro che c'era sotto. Fu cosí che i due mercanti, in compagnia di Stauricio, caricarono le reliquie sulla loro imbarcazione e fecero ritorno a Venezia. Il doge Giustiniano, all'oscuro del piano, fu ben lieto dell'impresa e accolse trionfalmente i trafugatori. Le stesse reliquie furono depositate nel Palazzo ducale, in attesa che venisse eretto l'apposito santuario.

La storia fin qui riassunta è tratta dall'avventu-

Venezia. La basilica di S. Marco. La costruzione della chiesa, sorta sul primitivo *martyrium* del IX sec., risale al 1063 e la consacrazione solenne si ebbe nel 1094.

LE VICENDE DELLA BASILICA E DELLA SERENISSIMA

828 Provenienti da Alessandria d'Egitto, giungono a Venezia le reliquie dell'evangelista san Marco.

829 Il doge Giovanni Partecipazio I (829-836) avvia i lavori di costruzione dell'antico *martyrium* di S. Marco.

976 Un incendio danneggia S. Marco e l'antico Palazzo Ducale. Il doge Pietro Orseolo I (976-978) intraprende lavori di restauro in entrambi gli edifici.

1063 Inizio dei lavori di costruzione dell'attuale basilica, sotto il dogado di Domenico Contarini (1043-1070).

1071 Completamento della basilica, nella quale si celebra l'investitura del doge Domenico Selvo (1071-1084).

1081-1085 I Veneziani si alleano con i Bizantini contro il duca normanno Roberto il Guiscardo, che punta al controllo dell'Adriatico meridionale.

1082 Bolla d'oro dell'imperatore bizantino Alessio I Comneno che concede ampie esenzioni ai mercanti veneziani.

1094 Consacrazione della basilica, sotto il dogado di Vitale Falier (1084-1096).

1105 Realizzazione della Pala d'oro.

1110 I Veneziani danno un contributo decisivo alla presa di Sidone durante la I crociata, ottenendo conferme e privilegi a favore della loro colonia commerciale di Acri.

1112 Battenti della porta centrale della basilica, eseguiti a Bisanzio su commissione del procuratore Leo da Molin.

1126 Dopo aver subito una lunga sequela di azioni militari e di saccheggi da parte della flotta veneziana, Giovanni II Comneno riapre i rapporti politici e commerciali con la città marinara, riconfermando i privilegi già concessi da suo padre Alessio I.

1152 Completamento del campanile.

1156 Probabile ampliamento della piazza per iniziativa del doge Vitale Michiel II (1156-1172).

rosa *Translatio sancti Marci* (*Traslazione di san Marco*), l'opera che racconta, con inevitabili deformazioni epiche, il «sacro furto» delle celebri reliquie dell'Evangelista. È, al riguardo, l'unica fonte disponibile. L'edizione del racconto che ci è pervenuta risale alla metà dell'XI secolo, ma si può sostenere che la sua versione originale sia stata realizzata a ridosso dei fatti narrati, intorno alla metà del IX secolo. In ogni caso, non vi è ragione per dubitare sui dati essenziali della tradizione. D'altronde, un pellegrino in Terra Santa, tale Bevado, intorno all'850 fece tappa ad Alessandria per rendere omaggio alla tomba di san Marco, e seppe solo all'ultimo momento che quelle ossa non c'erano piú, perché erano state condotte a Venezia.

Un'azione predatoria in grande stile

Nella *Translatio* ritroviamo tutti i luoghi tipici delle narrazioni dedicate ai trafugamenti di reliquie. In particolare, il santo è ben lieto di essere trasferito (le sue ossa emanano infatti un profumo paradisiaco), poiché il suo santuario è in mano a dominatori spietati, violenti oltreché famelici di spoglie. Nell'ottica del racconto, le ossa vengono traslate da un luogo a un altro, piú sicuro e ben piú onorifico, per iniziativa di due solerti mercanti, ma, nella realtà dei fatti, il corpo di san Marco è stato «acquisito» con un'azione predatoria organizzata in grande stile. Tutto fu pianificato sin dal principio con l'avallo del doge, per fare di san Marco l'elemento protettivo e il punto di forza della città lagunare, fiera della propria autonomia e della propria determinazione.

Nell'isola di Rivo Alto (Rialto), di fianco all'antico Palazzo Ducale, sorge cosí il santuario di S. Marco. La sua costruzione è già avviata nell'829 dal doge Giovanni, fratello di Giustiniano. Egli fa tesoro di un periodo di esilio in Oriente, e intende cosí realizzare una replica del Santo Sepolcro di Gerusalemme, che ebbe modo di vedere dal vivo. Secondo una tradizione tardiva, si sarebbe affidato a un architetto di nome Narsis (Narsete), forse armeno.

Di questa chiesa non rimane alcuna descrizione, e non sussiste oggi alcun elemento che le possa essere riferito con certezza. Due punti, però, costituiscono una indiscussa e preziosa base per gli sviluppi futuri. In primo luogo, si afferma subito la volontà di imitare un illustre santuario ubicato nel cuore stesso della cristianità: un'imitazione magari simbolica sul piano architettonico, ma assai concreta sul piano delle funzioni e dei significati. S. Marco doveva giocare a Venezia lo stesso ruolo del Santo Sepol-

Nella pagina accanto il mosaico della traslazione del corpo di san Marco all'interno della basilica veneziana (1260-70). La grandiosa composizione, situata sopra il portale di S. Alipio, è l'unica rimasta dell'apparato duecentesco dei mosaici della facciata. Nella scena si riconosce la sagoma inconfondibile della chiesa stessa, con le sue cupole, e i cavalli bronzei portati da Costantinopoli all'indomani della IV crociata del 1204.

1159 Iscrizione della cappella di S. Clemente che attesta i lavori di rivestimento marmoreo delle pareti interne della basilica.

1171 Il 12 marzo l'imperatore bizantino Manuele I Comneno dispone l'arresto di tutti i Veneziani residenti nei propri domini. La flotta della città marinara risponde prontamente.

1172 Vengono erette le colonne del Molo. Il doge Sebastiano Ziani (1172-1178) ricostruisce il Palazzo Ducale verso la riva e il Palazzo di Giustizia sulla piazzetta di San Marco.

1177 Papa Alessandro III si incontra nella basilica con Federico Barbarossa.

1202-1204 Partecipazione dei Veneziani alla IV Crociata con la presa di Costantinopoli, che consente un massiccio afflusso di spoglie preziose.

1209 Aggiunta di un secondo ordine alla Pala d'oro di San Marco. Probabile realizzazione del ciborio.

1211 Colonia veneziana a Creta.

1218 Onorio III chiama a Roma maestri veneziani per il mosaico absidale di S. Paolo fuori le Mura.

1261 Caduta dell'impero latino d'Oriente. Il doge perde di conseguenza il titolo di «signore della quarta parte e mezzo dell'impero di Romània».

1266 Marco Polo parte per la Cina.

1295 Ritorno a Venezia di Marco Polo.

1297 Il 28 febbraio, per reazione alle spinte del ceto popolare, si compie la serrata del Maggior Consiglio, che dà inizio a una repubblica aristocratica.

1298 La flotta veneziana viene sconfitta dai Genovesi presso Curzola. Marco Polo viene catturato.

1345 Paolo Veneziano, con i figli Luca e Giovanni, realizza la «Coperta» della Pala d'oro.

1348 La Peste Nera decima metà della popolazione.

1350 circa Attuale configurazione della Pala d'oro, per iniziativa del doge Andrea Dandolo (1343-1354), che commissiona inoltre i mosaici del battistero e della cappella di S. Isidoro. Viene avviato il cantiere dell'attuale Palazzo Ducale, riunendo l'antica residenza al Palazzo di Giustizia

1355 Si completa la decorazione a mosaico della cappella di S. Isidoro.

1394 I fratelli Jacobello e Pierpaolo delle Masegne firmano l'iconostasi.

A sinistra la piazzetta di S. Marco, con le Colonne del Molo in primo piano. **A destra** pianta prospettica di Venezia (XVII sec.) nella quale sono facilmente riconoscibili, tra gli altri: **1.** la basilica di S. Marco; **2.** il campanile di S. Marco; **3.** le Procuratie; **4.** il Palazzo Ducale; **5-6.** le Colonne del Molo; **7.** il ponte di Rialto.

cro di Cristo nella Città Santa. In secondo luogo, questo ruolo doveva essere disancorato dall'autorità religiosa. Mentre il santuario della Palestina sorgeva di fianco alla residenza del patriarca, S. Marco era una chiesa di palazzo, di esclusiva pertinenza del doge. La ben meno celebre cattedrale di Venezia con la relativa sede vescovile, S. Pietro, era ubicata da tutt'altra parte, sull'isola di Castello. S. Marco acquisí l'attuale qualifica di cattedrale solo nel 1807.

Un'ambizione senza pari

Secondo il cronista cinquecentesco Stefano Magno, nella seconda metà dell'XI secolo la già florida Venezia aveva accumulato un tesoro cospicuo, grazie agli affari mercantili e alle prime attività in campo militare. Che cosa fare di tanto denaro? I casi erano due: o si ingaggiava una guerra o si costruiva una chiesa. Si decise di ricostruire S. Marco, in proporzioni ben piú ampie. Il modello scelto era segno di un'ambizione che all'epoca era davvero senza pari. Si voleva infatti riproporre, nello schema generale e nelle dimensioni, la sontuosa basilica degli Apostoli di Costantinopoli (*Apostoleion*), ricostruita da Giustiniano tra il 536 circa e il 550, in seguito sottoposta a restauri e rifacimenti, senza modifiche significative, nei secoli IX e X. Fondata da Costantino stesso come memoriale degli Apostoli e come proprio mausoleo (vi fu sepolto nel 337), la basilica bizantina, oggi non piú esistente, era il prototipo della chiesa di Stato di antica tradizione, che legava a doppio filo la fede all'autorità laica. La basilica di S. Marco, che era al tempo stesso santuario di un evangelista (eletto ad apostolo della laguna), cappella palatina e mausoleo dei dogi, doveva adeguarsi senz'altro a una tale struttura.

L'impresa fu avviata nel 1063 sotto il dogado di Domenico Contarini. Era davvero un anno cruciale, poiché alla stessa data veniva aperto un altro considerevole cantiere in un'altra grande città marinara, Pisa, laddove si eresse una chiesa ben paragonabile a S. Marco per impegno economico e significato civico, la cattedrale di S. Maria Assunta. E, nello stesso 1063, il maestro *Deusdedit* dava inizio alla poderosa torre campanaria della chiesa abbaziale di Pomposa, lungo la strada che congiungeva Venezia a Ravenna. La struttura, alta quasi 49 m e staccata dal corpo della chiesa, fece da apripista alla tipica serie dei campanili italiani isolati, come la stessa torre di S. Marco, vedetta e simbolo della Serenissima, completata nel 1152.

La torre veneziana crollò all'improvviso nel 1902, ma fu subito riedificata «come era e dove era». Collegata in origine al fabbricato delle Osterie, essa stabilí le premesse dell'attuale piazza San Marco, suggerendo di estendere il suo ristretto ambito originario con l'interramento del canale Batario che correva sul lato ovest. Intorno al 1170, intrapreso o completato l'ampliamento, sorsero sul lato settentrionale le antiche Procuratie (destinate agli amministratori della basilica), simili alle Osterie per le facciate a portico con galleria sovrastante. Nella piazzetta, a delimitare con enfasi il Molo, furono erette le colonne monumentali che tuttora si

osservano (forse ispirate alle colonne onorarie che sorgevano presso l'*Apostoleion*), mentre il Palazzo Ducale e il contiguo Palazzo di Giustizia venivano completamente ricostruiti. Nel 1071 i lavori di costruzione della basilica veneziana risultano già conclusi. Si parava cosí, in tutta la sua grandezza, lo stesso edificio che abbiamo sotto ai nostri occhi, sebbene la sua veste laterizia sia «mascherata» da numerose aggiunte e modifiche.

Tutti gli elementi fondamentali dell'insieme riconducono alla scomparsa chiesa di Costantinopoli. Dall'illustre basilica di Giustiniano sembrano traslati, quasi «di peso»: l'atrio frontale; l'impianto a croce greca; le cinque cupole a calotta emisferica, tre sull'asse longitudinale, due sui bracci del transetto; la suddivisione in due piani dell'alzato interno, con la creazione di gallerie (o matronei) lungo il perimetro dell'edificio (le gallerie, pavimentate in legno, saranno poi sostituite nel Duecento da camminamenti in pietra con balaustra). D'altro canto, alcuni elementi conferiscono all'impresa veneziana un tocco «latino»: il braccio occidentale dell'edificio è piú esteso degli altri, e la cupola occidentale è ampia quanto quella centrale, cosicché la pianta a croce greca viene lievemente «tradita». Per giunta, il braccio orientale presenta una cripta tipicamente romanica a 13 navatelle, chiamata a custodire le sacre reliquie come in tanti santuari dell'Occidente.

I primi mosaici

La piú antica decorazione musiva della chiesa, eseguita nell'ultimo quarto dell'XI secolo, interessò due soli punti eminenti: l'abside e l'esedra nella quale si apre l'ingresso principale, sulla facciata interna. Non mancò qualche intervento isolato di carattere devozionale, come la vibrante *Deposizione*, ritrovata in frammenti sotto le lastre del rivestimento marmoreo, su uno dei pilastri della cupola centrale (oggi custodita al Museo Marciano).

Nella calotta dell'abside prese forma il *Cristo in trono*, oggi perduto (la raffigurazione attuale è un rifacimento del 1506), mentre nella fascia sottostante, tra una finestra e l'altra, si ammirano tuttora le enormi raffigurazioni dei santi patroni: Nicola (il protettore della flotta cittadina) è in posa frontale, da «icona», mentre Pietro è intento a consegnare le Scritture a Marco, che le «gira» a sua volta a Ermagora (il primo vescovo di Aquileia). Qui, come sottolinea Antonio Iacobini, si realizza il «manifesto» storico-ideologico della chiesa, grazie a una maestranza

(segue a p. 44)

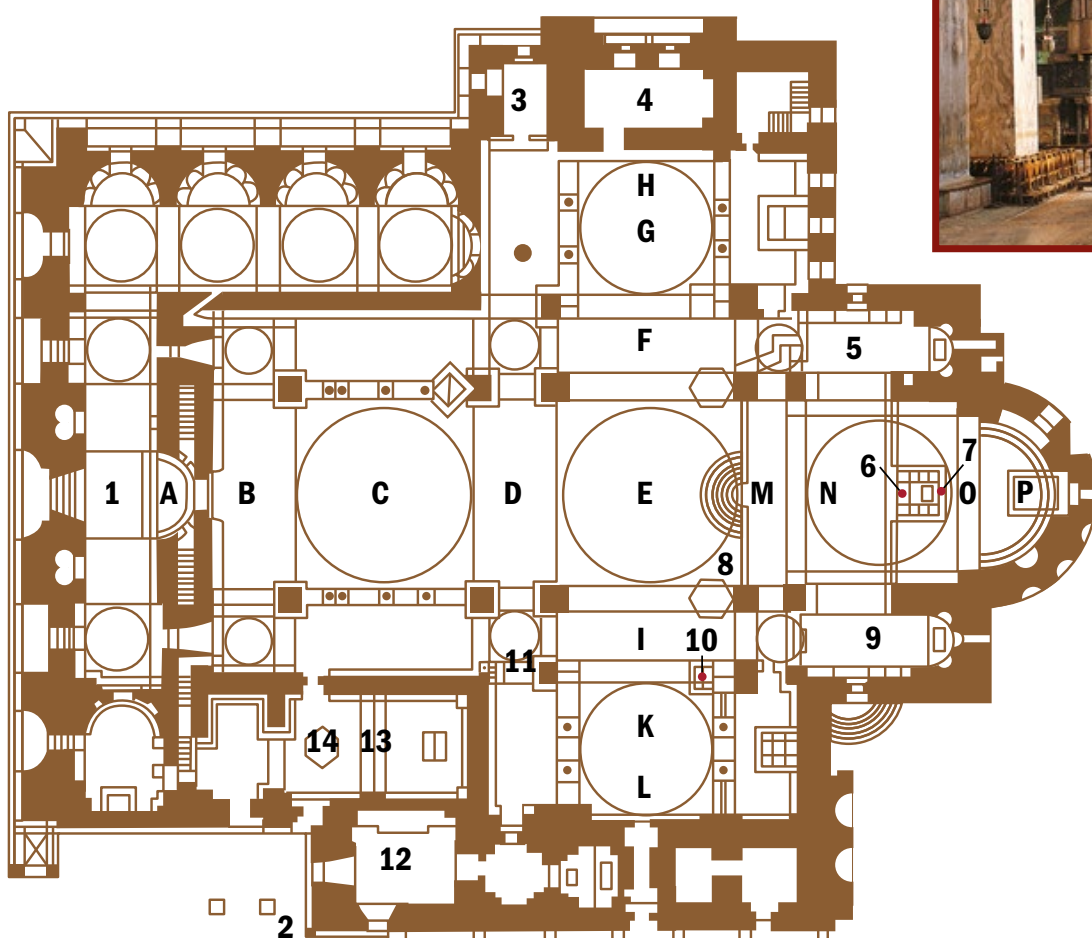
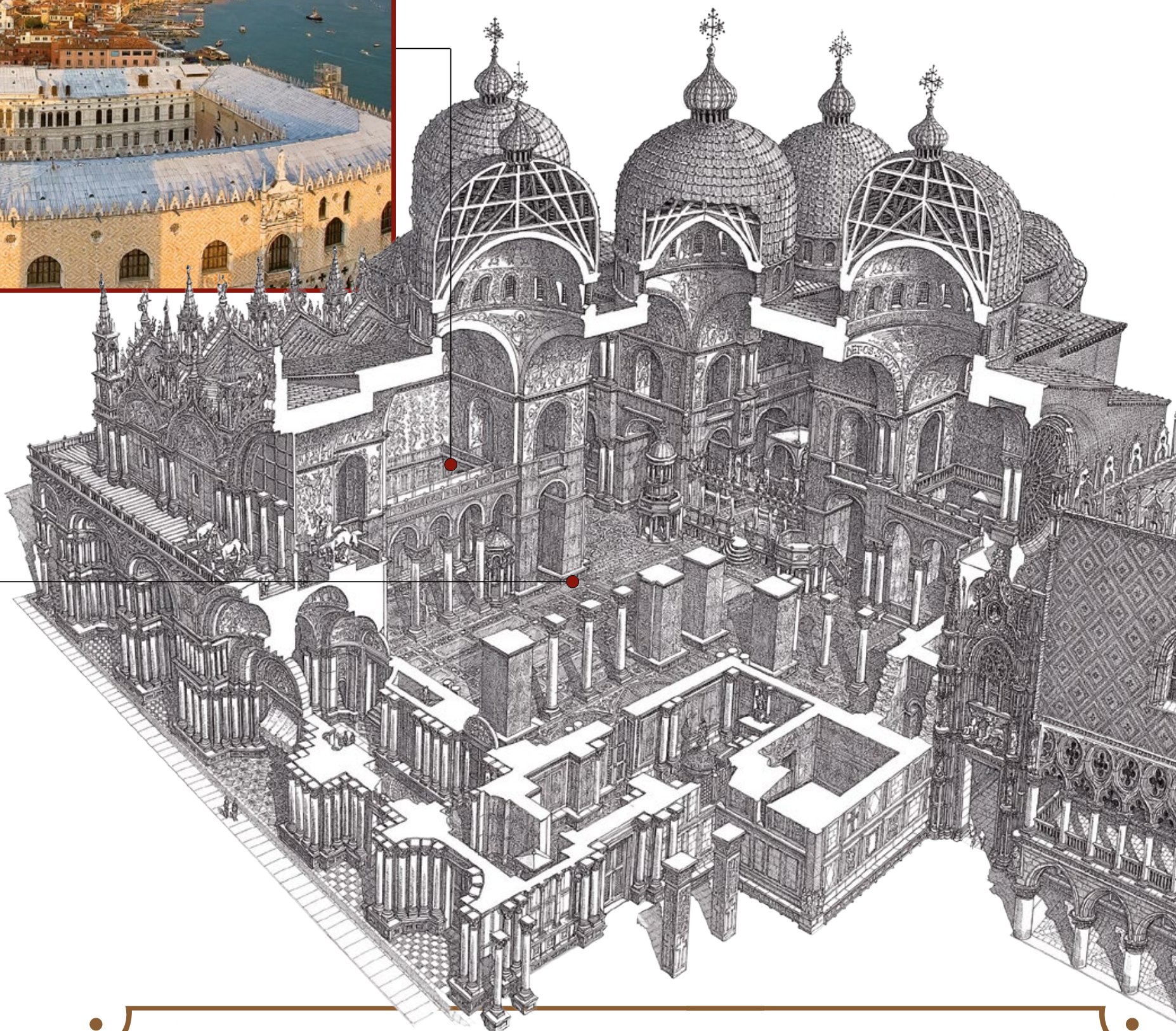
Un complesso articolato e armonioso

In basso pianta della basilica di S. Marco, nella quale sono indicati i monumenti piú importanti e la distribuzione dei mosaici.

MONUMENTI

1. Portale principale
2. Gruppo dei Tetrarchi
3. Cappella della Madonna dei Mascoli
4. Cappella di S. Isidoro
5. Cappella di S. Pietro
6. Altare maggiore
7. Pala d'oro
8. Iconostasi
9. Cappella di S. Clemente
10. Altare di S. Giacomo (XV secolo)
11. Ingresso al Tesoro
12. Tesoro
13. Battistero
14. Fonte (1546)

MOSAICI

A. Arcone del Paradiso
B. Arcone dell'Apocalisse
C. Scene della Pentecoste
D. Scene dalla Passione
E. L'Ascensione
F. San Michele con la spada
G. San Giovanni
H. Genealogia di Maria
I. La lavanda dei piedi, le tentazioni di Gesú
K. San Leonardo
L. Quattro miracoli di Gesú
M. San Pietro, la Resurrezione, ecc.
N. L'Emanuele
O. L'agnello di Dio
P. Cristo in Maestà, con i santi

In alto, sulle due pagine veduta dall'alto della basilica di S. Marco e del Palazzo Ducale.
Qui sopra la navata centrale della basilica di S. Marco.
Nella pagina accanto spaccato assonometrico della basilica marciana, la cui architettura si ispira alla perduta basilica degli Apostoli di Costantinopoli.

Un capolavoro dal forte valore identitario

Perché è importante

La basilica di S. Marco racchiude il nerbo dell'identità storica di Venezia. La sua configurazione architettonica, l'apparato dei suoi mosaici e ogni fastoso arredo, evocano le glorie di una città che si è inserita con autorevolezza nei rapporti tra Bisanzio e l'Occidente.

San Marco nella storia

Il «miracolo» della presenza del sacro corpo dell'Evangelista tra le rive di una città ancora in corso di definizione ha trasformato Venezia in una realtà potente e indomabile. Senza la sua basilica, la Serenissima non sarebbe mai divenuta il fulcro di uno Stato.

San Marco nell'arte

La basilica degli Apostoli di Costantinopoli è scomparsa, ma grazie a S. Marco ne abbiamo una preziosa «copia». La basilica veneziana reinventa in piena età romanica un episodio di architettura giustinianea. I suoi mosaici non sono un semplice trapianto di arte bizantina. Costituiscono un complesso multiforme, originale e irripetibile.

In alto, a sinistra particolare di uno dei mosaici del nartece, raffigurante Noè che libera gli animali dall'Arca. 1220-30.

greca che introduce con piglio monumentale il raffinato stile bizantino dell'epoca dei primi imperatori della dinastia comnena.

Mentre nel duomo della vicina isola di Torcello un'altra squadra di musivari greci, intorno al 1050, aveva posto al culmine dell'abside la figura della Madonna col Bambino, secondo la tradizione bizantina, a S. Marco (come si vedrà in seguito nella Sicilia normanna) l'abside è riservata invece al Cristo Pantocratore (che «domina tutto con forza»), di norma previsto all'apice di una cupola. In tal modo, quando iniziò la vasta campagna decorativa del S. Marco, intorno al 1150, la figura stessa del Cristo fece da culmine al programma iconografico, sviluppato lungo tutto l'asse longitudinale della basilica, secondo una sensibilità spaziale tipica dell'Occidente.

Maestranze locali e di origine greca

L'impresa partí dalla cupola del presbiterio e si sviluppò verso l'entrata principale nell'arco di un lungo periodo, fino al Duecento inoltrato, impegnando svariate squadre di musivari, di provenienza greca ma anche di formazione locale, spesso in collaborazione tra loro, e sempre sulla scia del lessico decorativo delle chiese bizantine. Nonostante i vari apporti succedutisi nel tempo considerevole richiesto dall'esecuzione, tutto il complesso appare compatto, coeso, unitario. L'effetto è favorito da uno spazio architettonico che si espande in modo fluido, con superfici lievemente articolate. Gli stessi mosaici si sviluppano a macchia d'olio senza l'ausilio di alcuna riquadratura, su un fondo aureo compatto, che li unifica mirabilmente. Nelle fasce basali delle pareti, le superfici si rivestono di lastre marmoree sapientemente accostate, dove le venature della pietra creano una ritmica astratta di «composizioni» simmetriche, a formare una sorta di drappo continuo, cosí come si osserva ancora oggi nelle chiese giustinianee di S. Sofia a Costantinopoli e di S. Vitale a Ravenna.

Il discorso figurativo principale si articola secondo una sensibilità prettamente storica, consentendo al fedele di passare in rassegna, in modo coerente e progressivo, tutte le fasi della Rivelazione, a partire dal Cristo in trono dell'abside. La cupola dell'Emanuele, al di sopra del presbiterio, decorata da artisti veneziani (secondo Fulvio Zuliani già nei primi decenni del XII secolo), mette in scena Cristo nel clipeo stellato con i Profeti attorno, e allude cosí alla speranza nell'avvento dell'Atteso.

La cupola centrale dell'Ascensione vede all'opera, intorno al 1170, una maestranza greca di

In alto il trasporto delle spoglie dell'Evangelista da Alessandria a Venezia raffigurato in una delle formelle della Pala d'oro, un'opera di alta oreficeria voluta per decorare l'altar maggiore della basilica marciana. Realizzata nel 1105, fu poi arricchita nel 1209 con smalti provenienti da Costantinopoli.
A sinistra ancora una veduta dei mosaici della basilica. Nella parte alta della foto è la cupola della Pentecoste, decorata con l'immagine della colomba dello Spirito Santo che, seduta sul trono vuoto del Messia, si congiunge al corteo degli Apostoli con lingue di fuoco.

altissima levatura, che porta al culmine i preziosismi della pittura comnena. Qui entra in scena il passato, il momento in cui si afferma la Chiesa militante. Intorno all'Asceso si profila il solenne corteo della Madonna e degli Apostoli, e, cosa inaudita in un soggetto cosí tipicamente «bizantino», si inserisce anche una schiera con le personificazioni danzanti delle Virtú e delle Beatitudini, mutuate dal repertorio della scultura e della pittura «latina».
La cupola occidentale della Pentecoste è invece dedicata al presente, ossia al ritorno del Cristo che dà la premessa alla Chiesa trionfante. Vi opera una presumibile maestranza locale, in una cruciale fase di passaggio, tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo. Al culmine si osserva l'Etimasia («preparazione del trono»), in cui la colomba dello Spirito Santo plana sul trono vuoto, destinato al Messia alla fine dei tempi. L'immagine sommitale si congiunge al corteo degli Apostoli (già incontrati nella cupola adiacente) grazie a una raggiera di lingue di fuoco.

Gli araldi della Rivelazione

Per effetto della discesa dello Spirito Santo sugli araldi della Rivelazione, tutti i popoli della terra, raffigurati tra una finestra e l'altra (un altro inserto tipicamente «occidentale»), vengono a conoscenza del messaggio di Cristo. Come ha sottolineato Wladimiro Dorigo, si crea cosí una singolare fusione tra l'aspetto teologico e l'aspetto narrativo.
Intorno all'asse principale della decorazione, già punteggiato da ridondanze e da «contaminazioni», si sviluppa, sin dal principio, una pletora di storie e di «icone» che completa un insieme davvero strepitante e tutt'altro che rigoroso, dotato di una forza innegabile proprio per la sua ricchezza figurativa e narrativa. Spiccano le storie dedicate a Cristo e a Maria, e i

DOVE E QUANDO

Basilica di S. Marco
Venezia, piazza San Marco 1
Orario lu-sa, 9,45-17,00; do e festivi, 14,00-16,00
Info www.basilicasanmarco.it; www.museosanmarco.it
Note un biglietto cumulativo consente di visitare il presbiterio (dove si può ammirare la Pala d'oro) e il Tesoro (sul fianco destro della basilica), il cui primo nucleo fece seguito al sacco del 1204: si tratta di una ricca esposizione di sculture, oreficerie, smalti, vetri, in larga parte pezzi unici di produzione bizantina. Nel Museo Marciano si possono ammirare, tra l'altro, l'originale della quadriga e la «coperta» della Pala d'oro.

I cavalli di S. Marco. Provenienti anch'essi da Costantinopoli, furono collocati sulla facciata della basilica marciana, dove sono rimasti fino al 1977. Sostituiti da una copia, gli originali sono custoditi nel Museo Marciano.

cicli agiografici dedicati a diversi santi. Con ovvia insistenza, si ribadisce in piú punti il valore della missione apostolica di san Marco, alfiere di Cristo.
Il ciclo cristologico, già avviato intorno al 1150 nel transetto sud, prosegue poi nell'arcone sud di fianco alla cupola dell'Ascensione, dove le maestranze locali sperimentano una forma di racconto in sequenza, basata sulla ripetizione dei personaggi entro la stessa fascia, come nelle *Tentazioni di Gesú*.
La maestranza greca di alto livello che decora la stessa cupola intorno al 1170, realizza nuove storie nell'arcone ovest (il famoso arcone della Passione). Le figure acquisiscono vigore monumentale, le scene si stagliano con forza sul fondo aureo, e non si rinuncia a un forte piglio narrativo.

Personaggi «parlanti»

Il *Tradimento di Giuda* e la *Sentenza di Pilato* si susseguono senza alcuna cesura. Oltre alle consuete didascalie che riassumono i passi biblici, si leggono anche le battute del dramma, riportate su rotoli di pergamena che gli stessi personaggi «parlanti» esibiscono. Una maestranza veneziana ormai autonoma e assai agguerrita, richiesta nella stessa Roma, realizza poi la stupenda *Orazione nell'orto* della navata destra, eseguita prima del 1218. All'interno dello stesso riquadro il racconto si articola in sei sequenze, con il Monte degli Ulivi che si ripete sullo sfondo per tre volte.
La *Translatio di san Marco* ha trovato una sua prima versione iconografica grazie a una serie di 10 placchette a smalto che si susseguono lungo la cornice della Pala d'oro, una grandiosa opera di oreficeria posta a decorare l'altar maggiore nel 1105, arricchita di un nuovo ordine nel 1209 (con smalti depredati a Costantinopoli) e poi sontuosamente «reimpaginata» alla metà del Trecento. Assai vivaci, le scene dedicate alle reliquie dell'Evangelista, presenti già nella prima versione

dell'arredo, vengono poi «tradotte» in mosaico all'avvio della decorazione generale della basilica (1150 circa), nell'arcone sud del presbiterio. Con quelle immagini si enuncia il fondamento della dignità storica della Repubblica veneziana. Non a caso, nella sottostante cappella di S. Clemente, era presente il seggio del doge. Dopo la presa di Costantinopoli (1204), al momento della sua elezione e in altre occasioni solenni, lo stesso doge saliva sul pulpito destro, ricco di marmi di recupero in porfido rosso, antico attributo del potere imperiale.

Ercole porta la Croce

Dalla parte opposta del presbiterio, dove si situa la cappella di S. Pietro, l'immagine musiva di san Marco è riproposta in chiave prettamente religiosa, in rapporto al fondatore della Chiesa universale. E in quella cappella era presente il seggio del primicerio, l'officiante nominato dal doge, che predicava dal pulpito di sinistra, coronato da una cupoletta metallica su cui svetta un Ercole reggicroce fuso in bronzo.
Nella stessa epoca dei due pulpiti, forse in relazione con l'arricchimento duecentesco della Pala d'oro, venne eretto il ciborio, con le sue colonne istoriate di alabastro che ripropongono con ammirevole efficacia i canoni della scultura paleocristiana, in perfetto accordo con un ambiente che rende viva e presente la dimensione eroica della Chiesa dei primordi.
Sotto il dogado di Enrico Dandolo, Venezia partecipa alla IV Crociata (1202-1204). A seguito dell'accennata presa di Costantinopoli, la Serenissima assume una dignità imperiale, e riconfigura di conseguenza la «sua» basilica, facendovi affluire materiali pregiati, che vengono riutilizzati con grande sagacia. L'atrio frontale si prolunga sui fianchi dell'edificio, e tutta la facciata è rivestita di marmo.
Sotto la quadriga di bronzo dorato (presa all'ippodromo di Costantinopoli), le colonne di porfido rosso si concentrano sull'ingresso centrale, nobilitato da un tripudio di archi istoriati (1220-1265). In assenza di una specifica tradizione locale, prendono spazio maestranze padane che introducono le conquiste tematiche e formali della terraferma, soprattutto nella raffigurazione dei Mestieri nell'intradosso del terzo arco, di grande energia plastica e compositiva.

Particolare del gruppo in porfido dei Tetrarchi, proveniente da Costantinopoli e collocato all'angolo sud-ovest del Tesoro, tra la basilica di S. Marco e il Palazzo Ducale.

Una nuova campagna decorativa, che si prolunga fin oltre la metà del Trecento, riveste di mosaici l'intero circuito dell'atrio, un tratto del quale, sul fianco destro, viene trasformato in battistero nei primi decenni del XIV secolo. I maestri veneziani, in particolare nelle storie di Noè (1220-30) e di Mosè (1250-70), sviluppano una vena narrativa e un vivace senso dell'ambientazione che era già nelle loro corde. Al tempo stesso, grazie anche al diretto intervento di maestri greci, si mantiene ben solida una fertile vicinanza alla grande tradizione bizantina, in tutte le sue accezioni, sia nei suoi severi risvolti monumentali che nel gusto del racconto.
Sull'onda di queste esperienze, in una vivace dialettica tra la cultura adriatica e la «rivoluzione» giottesca, si forma, in pieno Trecento, un artista locale come Paolo Veneziano, che nella solenne «coperta» destinata a occultare la Pala d'oro nei giorni feriali (1345; oggi al Museo Marciano), lascia un forte segno di sé nel cuore della basilica. Alla fine del secolo, i fratelli veneziani Jacobello e Pierpaolo delle Masegne, valenti scultori e architetti, chiudono l'area presbiteriale con la loro solenne iconostasi marmorea, decorata lungo l'architrave da vigorose statue di santi, in linea con il nuovo «classicismo» della scultura lombarda e toscana.

DA LEGGERE

- Giovanni Lorenzoni, *Venezia,* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Treccani, Roma 2000; pp. 524-553
- Wladimiro Dorigo, *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica,* Cierre, Sommacampagna (Verona) 2003
- Fulvio Zuliani (a cura di), *Veneto romanico,* Jaca Book, Milano 2008
- Antonio Iacobini, *Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia,* in Paolo Piva (a cura di), *L'arte medievale nel contesto, 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Jaca Book, Milano 2006; pp. 463-499
- Patrick J. Geary, *Furta sacra. La trafugazione delle reliquie nel Medioevo (secoli IX-XI),* Vita e Pensiero, Milano 2000

Una basilica per i patriarchi

Già centro prominente della regione augustea denominata *Venetia et Histria*, Aquileia segue le sorti di Roma e imbocca la via del declino quando l'impero comincia a sgretolarsi. Per contro, conserva una notevole vivacità in campo religioso e, con l'avvento del cristianesimo, si impone come una delle sedi vescovili piú importanti della Penisola. Una vicenda magnificamente testimoniata dal complesso monumentale di S. Maria Assunta, reso celebre dalle eleganti architetture e, soprattutto, da un *corpus* di mosaici policromi unico al mondo

di Chiara Mercuri e Fabio Giovannini

Nella fertile pianura friulana, all'incrocio di tre mondi distanti – mediterraneo, slavo e germanico – che qui stabilirono una felice commistione di relazioni e rapporti, sorge il complesso monumentale di S. Maria Assunta. Il grandioso edificio religioso troneggia su una città oggi quasi deserta, che un tempo fu una delle piú importanti metropoli dell'antichità: Aquileia. Il complesso monumentale può essere considerato a buon diritto un vero e proprio palinsesto della storia dell'arte medievale, uno specchio degli interessi artistici e degli avvenimenti storici che interessarono questo territorio tra l'età tardo-antica e il Rinascimento.

Aquileia, infatti, è una delle rare metropoli di età romana che dopo la fine del mondo antico si spopolarono quasi totalmente: il suo declino, tuttavia, portò alla propagazione di nuovi centri, che mano a mano si svilupparono fino a dar vita a una delle grandi protagoniste della storia europea, Venezia. Cionontostante, Aquileia mantenne sempre, anche nei secoli del Medioevo, una sua importanza; non piú come centro urbano, ma come sede del patriarcato, una carica religiosa acquisita nel VI secolo dal vescovo cittadino, che dall'età carolingia finí per rivestire una grande autorità feudale; cosí Aquileia, decaduta per popolazione e ricchezza, nell'Alto Medioevo divenne sede di un vero e proprio Stato autonomo che, sotto l'egida imperiale, governava il territorio a cavallo tra la Pianura Padana orientale e le piú profonde linee montuose del Friuli.

In origine, come si accennava, la carica di patriarca non fu altro che il riconoscimento al vescovo di Aquileia del ruolo detenuto dalla città come capitale religiosa di una regione vastissima, che andava dal Mincio al Danubio; una diocesi molto estesa, che rifletteva l'intensa attività missionaria promossa dalla Chiesa locale verso

Aquileia. Il complesso della basilica visto da sud. Da sinistra, si riconoscono: i resti del battistero (fine del IV sec.); il portico e la chiesa «dei Pagani» (IX sec.), il campanile (XI sec.) e la chiesa di S. Maria Assunta. Quest'ultima, fondata nel IX sec. su un preesistente edificio di culto paleocristiano, deve il suo aspetto attuale soprattutto agli interventi operati nell'XI sec.

oriente e – soprattutto – l'importanza di Aquileia nei secoli centrali e conclusivi dell'impero romano. Già alla fine del IV secolo, infatti, la città era equiparata, per reputazione e potere, alla diocesi metropolitana di Milano, capitale imperiale. Il vescovo locale, quindi, era diretto superiore di tutti quelli della Venezia, dell'Istria, del Norico, della Rezia seconda e forse anche della Pannonia superiore. Nel corso del VI secolo, il metropolita di Aquileia entrò addirittura in contrasto dottrinario con il pontefice di Roma e con l'imperatore bizantino; e proprio in tale occasione egli assunse la carica patriarcale, che portò Aquileia a un'importanza religiosa quasi pari a quella di Roma e Costantinopoli.

Dopo la pacifica conclusione della contesa, tale carica venne formalmente riconosciuta alla città e rimase a lungo prerogativa del suo vescovo. Se all'inizio però il patriarcato ebbe un valore piú che altro formale e limitato alla gerarchia religiosa, con il trascorrere dei secoli, soprattutto a partire dall'età carolingia, a esso si collegarono privilegi e possessi feudali che lo tramutarono in una vera e propria potenza temporale.

Un monumento al potere episcopale

L'importanza raggiunta dal patriarcato nei secoli del Medioevo centrale ha il suo specchio artistico e architettonico nel complesso religioso di S. Maria Assunta che, fondato nel IX seco-

In alto veduta aerea di Aquileia, dominata dal campanile costruito nel 1031, che supera i 70 m di altezza.

lo su una preesistente chiesa paleocristiana, conobbe una serie di rifacimenti di poco successivi al Mille, ai quali deve, in gran parte, l'aspetto attuale. Il sito, di grande suggestione, è un monumento di centrale importanza per l'arte italiana.

Le vicende che interessarono la città di Aquileia sin dalla sua fondazione costituiscono, infatti, uno spaccato della storia di questi territori: la città nacque come colonia romana nel 181 a.C., in un momento di espansione della repubblica verso l'area del Nord-Est della Penisola, a spese delle locali popolazioni celtiche, in un territorio ricco di pianure fertili, connesse al mare attraverso la laguna che si trova a nord dell'isola di Grado. Grado divenne il porto marittimo della nuova città, a essa collegato da un vasto fiume navigabile, formato dal confluire – poco prima di entrare nel perimetro urbano – del Natisone con il Torre; questo corso d'acqua aveva all'epoca una portata assai maggiore rispetto all'attuale Natissa, suo discendente.

Aquileia andava a collocarsi sullo snodo viario delle strade che collegavano il mondo romano occidentale con quello balcanico e greco, e presto – alimentata dai commerci – la città crebbe d'importanza e vide aumentare la sua popolazione, fino a raggiungere intorno al III secolo d.C. la sua massima espansione. Quando, però, l'impero romano imboccò la via del declino, la sua ricchezza finí con l'attirare conquistatori e razziatori che, dopo aver superato le fortezze poste lungo i valichi alpini, irruppero nella pianura padana orientale, di cui Aquileia era la capitale indiscussa.

Gli Unni alle porte della città

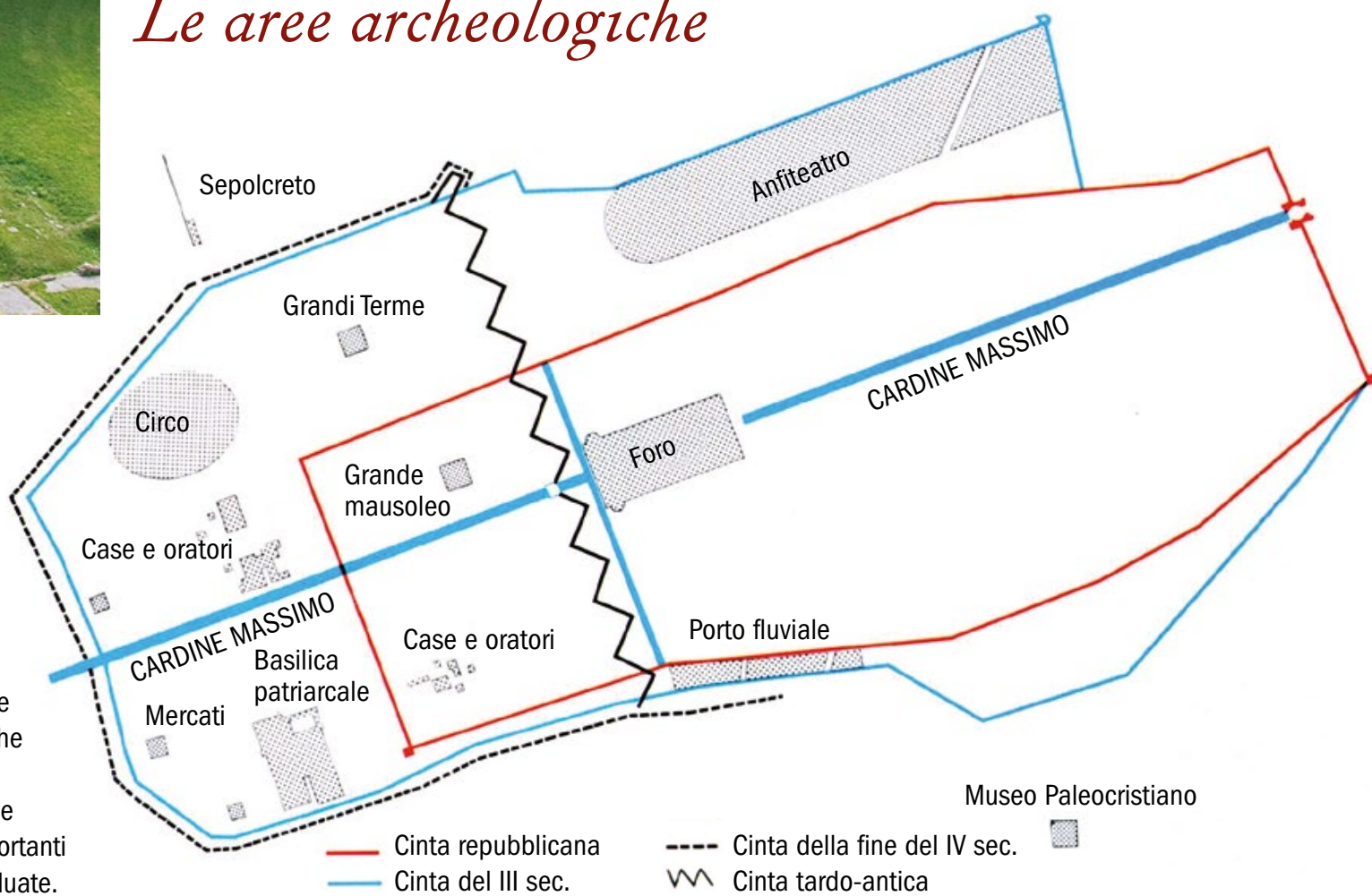
Una di queste incursioni fu guidata da Attila, il quale, nel 452, portò i suoi temibili guerrieri unni sotto le mura della città. Aquileia resistette al lungo assedio, e solo il crollo improvviso di una porzione delle sue fortificazioni permise agli Unni di entrarvi e metterla a sacco. Per la città fu un colpo durissimo: proprio in quell'occasione una parte della popolazione si spostò verso la piú sicura area portuale di Grado e verso altre isole della laguna veneta, dando vita ai primi nuclei abitativi dai quali, molto tempo dopo, fiorí Venezia.

Fu tuttavia l'invasione longobarda del 568 (anch'essa tracimata dalle Alpi Giulie) ad assestare all'antica Aquileia il colpo decisivo: spaventato dalla violenza del primo impatto con i guerrieri germanici, il patriarca Paolino I – insieme a buona parte della popolazione – si rifugiò nell'isola di Grado, portando con sé reliquie,

(segue a p. 54)

Le aree archeologiche

Sepolcreto
Anfiteatro
Grandi Terme
Circo
CARDINE MASSIMO
Foro
Grande mausoleo
Case e oratori
CARDINE MASSIMO
Basilica patriarcale
Case e oratori
Porto fluviale
Mercati
Museo Paleocristiano
Cinta repubblicana
Cinta del III sec.
Cinta della fine del IV sec.
Cinta tardo-antica

Planimetria delle aree archeologiche aquileiesi, con la distribuzione delle strutture piú importanti a tutt'oggi individuate.

Le molte vite di un capolavoro

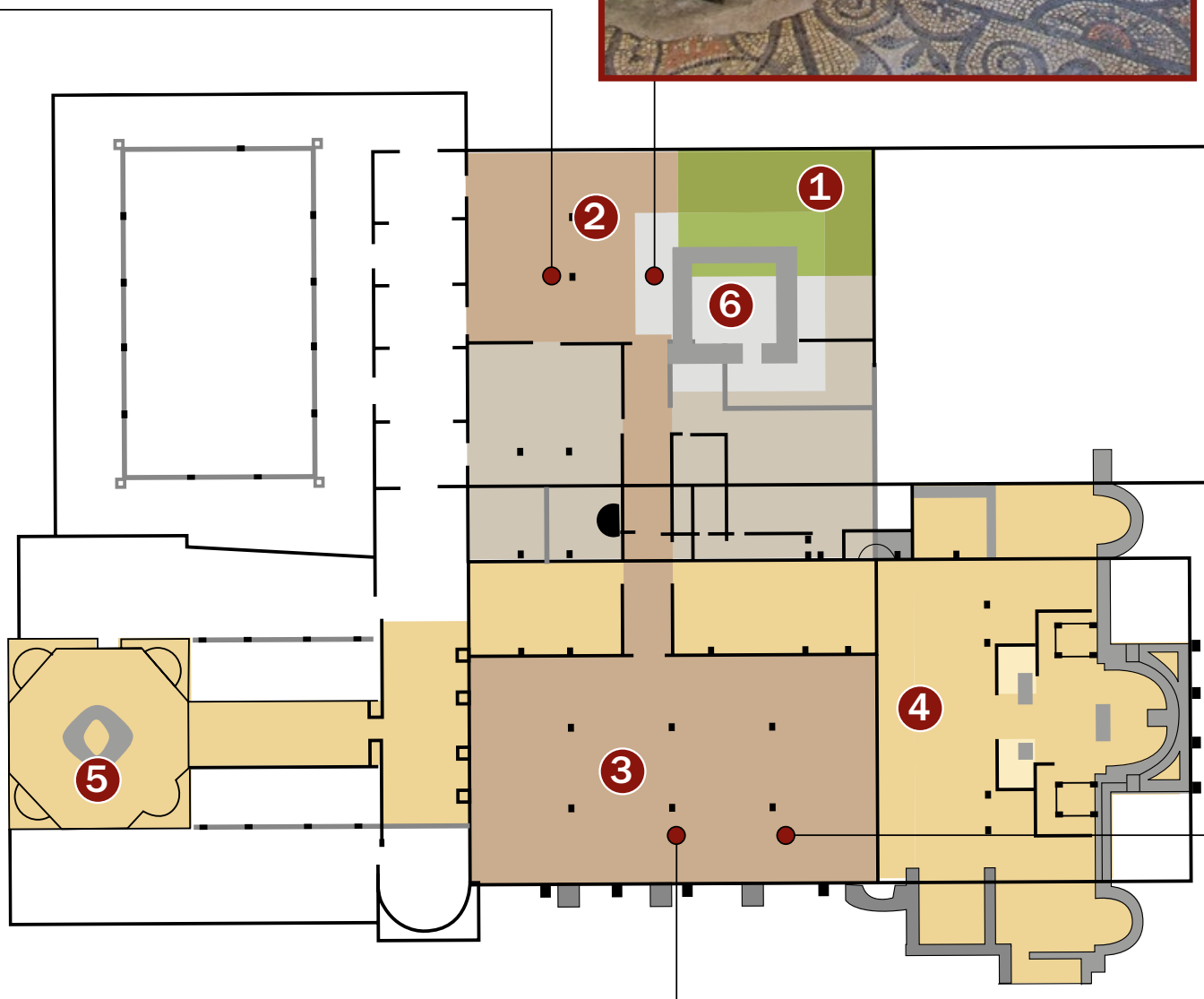
Una *summa* dell'arte medievale italiana

Perché è importante
Il santuario di S. Maria Assunta è il simbolo dell'importanza religiosa e politica raggiunta dal patriarcato di Aquileia in età medievale, quando la città divenne centro nevralgico di un esteso territorio che andava dall'Italia nord-orientale al Danubio.

S. Maria Assunta nella storia
La realizzazione del santuario avvenne nell'ambito di un rilancio della città in età carolingia, dopo che Aquileia – grande capitale in età romana – aveva vissuto una fase di decadenza in età longobarda. Dopo il Mille vi fu un altro grandioso rifacimento – al quale si deve per gran parte l'attuale aspetto del monumento – e ulteriori raffinati interventi minori si succedettero tra il XII e il XIV secolo.

S. Maria Assunta nell'arte
La basilica medievale era stata realizzata su parte di un grandioso complesso religioso del IV secolo, del cui pavimento musivo si conservano ampi tratti; si tratta di uno dei mosaici pavimentali meglio conservati al mondo ed è un documento di eccezionale valore artistico. La commistione tra decorazioni e architetture che vanno dall'età paleocristiana a quella gotica rendono il santuario una vera e propria *summa* dell'arte medievale italiana, che si inquadra in un contesto paesaggistico di grande fascino.

Nella pagina accanto una figura di ariete, particolare del mosaico policromo dell’aula teodoriana nord, oggi visibile nella cripta degli Scavi.

A sinistra un tratto delle fondamenta del campanile del patriarca Poppone, che insistono sui mosaici dell’aula teodoriana nord. **Qui sotto** due angeli su un’imbarcazione, particolare della *Storia di Giona*, nel mosaico dell’aula teodoriana sud, interamente inglobata nella basilica attuale (*foto in basso*).

Qui sopra planimetria che mostra le varie fasi del complesso della basilica: in verde, l’«aula gnostica» (**1**), forse del II sec. d.C.; in marrone, le due aule parallele, nord (**2**) e sud (**3**), del santuario paleocristiano costruito dal vescovo Teodoro intorno al 314; in *beige*, la basilica (**4**) nella forma assunta dopo gli interventi dell’XI sec., il battistero (**5**) e il campanile (**6**).

Affresco dell'abside superiore della basilica raffigurante i santi Taziano, Ilario e Marco, con il patriarca Poppone, ritratto con il nimbo (aureola) quadrato e un modellino della chiesa, ed Enrico II. *Ante* 1031.

ricchezze e, soprattutto, la sede patriarcale. Nel corso dell'invasione, Grado, come molti centri costieri, rimase bizantina, mentre Aquileia, con la parte della popolazione e del clero che vi erano rimasti, cadde sotto il dominio longobardo. Il clero della città nominò quindi un nuovo patriarca, e cosí il patriarcato si scisse tra quello di Grado, sostenuto dai Bizantini, e quello di Aquileia, soggetto ai Longobardi. Ambedue finirono con l'essere riconosciuti dalla Chiesa di Roma, che non aveva altra scelta.

Una rinascita inaspettata

Nonostante fosse riuscita a mantenere – in parte – il prestigioso titolo, la città era ormai tagliata fuori dagli scambi commerciali con il Mediterraneo e sembrava destinata a scomparire. Perfino il patriarca «longobardo» la abbandonò per trasferirsi a Cividale, capitale del nascente ducato. Con l'arrivo di Carlo Magno e la distruzione del regno longobardo si assistette però a un'inaspettata resurrezione. Carlo nominò un nuovo patriarca – Massenzio – al quale affidò il denaro ricavato dagli espropri dei proprietari longobardi, consegnandogli privilegi e prerogative feudali che tramutarono di colpo il patriarcato in un principato regionale, destinato, nel progetto carolingio, a prendere il posto dell'ormai sconfitto ducato longobardo.

Forte dei beni acquisiti, Massenzio riportò la sede del patriarcato ad Aquileia già nell'anno della sua nomina (811), dopo aver ristrutturato completamente la magnifica ma ormai semidiruta basilica cristiana edificata nel IV secolo. Aquileia fu quindi restituita al prestigio che le competeva e la città conobbe un nuovo sviluppo, diventando il centro di riferimento religioso e feudale per la popolazione della regione, di-

A destra la cattedra vescovile, posta al centro dell'abside, con i gradini marmorei riccamente decorati. IX sec.
In basso il sarcofago del patriarca Raimondo della Torre (1273-1299) custodito nella cappella dei Torriani, da lui realizzata.

spersa in piccoli villaggi agricoli. Da quel momento, l'autorità del patriarca (divenuto ormai un ministro imperiale, piú che un capo religioso) si fece sempre piú significativa, e la chiesa di S. Maria Assunta divenne l'espressione simbolica del suo potere.

Gli interventi di Poppone

Nel 1031, a causa di un terremoto, ma anche delle invasioni ungare, il nuovo patriarca Poppone promosse il rifacimento della basilica, inserendo l'intervento in un programma di vera e propria riorganizzazione della città, che conobbe in quegli anni una ripresa (anche come centro urbano) a scapito dell'odiata rivale, Grado. Quest'ultima inoltre era sempre piú minacciata – sia come centro commerciale che politico – dall'incalzante Venezia. Oltre agli interventi nella basilica, Poppone fece costruire un grande

I SECOLI DI AQUILEIA

181 a.C. Fondazione della città come colonia romana nel corso delle guerre contro i Celti.

90 a.C. Aquileia, sempre piú importante, diviene *municipium*.

300 d.C. Aquileia è capoluogo della X regione (*Venetia et Histria*).

314 Poco dopo l'editto di tolleranza di Costantino, il vescovo Teodoro realizza due grandi aule di culto, con uno straordinario pavimento musivo.

390 circa La sede di Aquileia ascende al rango di diocesi metropolitana, equiparandosi a Milano. Nel corso di questi anni vengono effettuati grossi interventi sulle aule teodoriane per migliorarne la funzionalità come edifici religiosi.

452 Dopo un lungo assedio, gli Unni di Attila saccheggiano la città e distruggono gran parte della basilica paleocristiana. Negli anni successivi ne viene ricostruita una porzione.

554 Nel corso di una disputa religiosa con l'imperatore Giustiniano e papa Vigilio, il metropolita di Aquileia assume il titolo di patriarca, che gli viene successivamente riconosciuto da Roma.

568-569 Gli invasori longobardi costituiscono a Cividale il loro primo ducato. Il patriarca Paolino I – insieme a parte della popolazione – abbandona la città e si rifugia nell'isola di Grado.

811 Il patriarca Massenzio edifica l'attuale chiesa di S. Maria Assunta sui resti della preesistente basilica e riporta la sede del patriarcato ad Aquileia.

1031 Dopo le drammatiche incursioni degli Ungari e il terremoto del 998, il patriarca Poppone ricostruisce la basilica e riorganizza la città, rilanciandola come centro urbano.

1077 L'imperatore Enrico IV concede al patriarca Sigeardo l'investitura feudale sull'intero territorio friulano; nasce lo Stato patriarcale.

XII secolo, prima metà Viene realizzato un ciclo di affreschi nella cripta massenziana con scene della vita di Ermacora, della Passione di Cristo e altre a carattere allegorico e profano.

1348 Un devastante terremoto scuote l'intero Friuli provocando il crollo di una porzione della basilica. Il patriarca Marquardo di Randeck effettua lavori di restauro.

1421 Venezia assoggetta gran parte del territorio friulano e pone fine allo Stato patriarcale. Aquileia diviene parte dell'impero austriaco.

Nella pagina accanto il campanile della basilica. **Qui sotto** la cripta degli Affreschi, realizzata dal patriarca Massenzio nel IX sec. e rivestita dalle pitture murali nel XII sec. **In basso, a sinistra** *Deposizione*, particolare del ciclo di affreschi del XII sec., che orna la cripta degli Affreschi.

Palazzo Patriarcale – andato poi distrutto – e l'imponente campanile, alto oltre 70 m, che ancora domina la circostante campagna friulana, per il quale furono usati i blocchi marmorei dell'antico anfiteatro. Alcune ulteriori scosse di terremoto, secoli dopo, spinsero infine – alla metà del Quattrocento – l'arcivescovo Marquardo di Randeck a realizzare nuovi restauri.
Il centro di tali interventi rimase sempre il complesso religioso di S. Maria Assunta. Intanto, però, col trascorrere dei secoli la città tornava a spopolarsi. Altre aree della regione si stavano sviluppando, gli scambi con l'entroterra languivano e le coltivazioni necessitavano di costanti

lavori di manutenzione, per evitare i frequenti impaludamenti. A parte il grande complesso religioso, entro le antiche mura la natura tornava padrona e i piccoli edifici medievali diventarono presto parte del paesaggio agricolo, come era accaduto alle piú consistenti strutture dell'età romana.
Anche il mondo feudale, di cui lo «Stato patriarcale» era stato protagonista, era destinato a scomparire. Solo due superpotenze si fronteggiavano nella pianura: Austria e Venezia. Cosí, all'inizio del Rinascimento, Aquileia concluse la sua parabola; Venezia era ormai troppo vicina per accettare la presenza della sua antenata, solida alleata dell'impero. Dopo aver ereditato – anzi strappato – a Grado il prestigioso titolo patriarcale, proprio la Serenissima ruppe gli indugi e pose fine all'antico Stato feudale, dividendolo con l'Austria. Secoli dopo, ottenne anche la cancellazione del titolo patriarcale per Aquileia, ormai ridotta a un piccolo borgo rurale.

(C. M.)

Il primo santuario

Come si è detto, il primo edificio religioso cristiano fu edificato, immediatamente dopo l'editto costantiniano che consentiva la libertà di culto (313), dal vescovo Teodoro. Era formato da due grandi aule rettangolari parallele prive di abside e collegate da un corridoio trasversale, alle quali si aggiungevano un battistero e altri ambienti di servizio. Le due aule parallele (dette «teodoriana sud e teodoriana nord») avevano un pavimento mosaicato del quale restano amplissimi lacerti. La sala trasversale fungeva invece da corridoio di collegamento tra le due, ed era pavimentata in cocciopesto. Verso la metà del IV secolo, l'aula teodoriana nord subí un notevole ampliamento allo scopo di contenere un numero sempre piú grande di fedeli (aula post-teodoriana nord). Accanto a essa venne costruito un nuovo battistero, con vasca esagonale. Questa aula venne distrutta dagli Unni di Attila nel 452 d.C. e mai piú ricostruita.

L'aula teodoriana sud, invece, forse proprio dopo la distruzione di Attila, venne trasformata in un edificio a tre navate con un grande battistero di fronte all'ingresso principale (aula post-teodoriana sud). Secondo alcuni studiosi, tale intervento sarebbe stato effettuato prima dell'incursione unna. In ogni caso l'edificio continuò a

Nella pagina accanto scene dipinte nella cripta degli Affeschi: in alto, san Pietro invia san Marco a predicare il Vangelo nella *Venetia et Histria* (la X regione augustea); in basso la decapitazione di Ermacora, primo vescovo della città, e del suo diacono Fortunato.
In basso Grado. La basilica di S. Eufemia, costruita dal VI sec. su un edificio precedente.

essere utilizzato nei primi secoli del Medioevo e a partire da esso fu poi organizzata, in età carolingia, la chiesa attuale. In quell'occasione il pavimento musivo fu coperto, mentre quello dell'aula nord era stato coinvolto nell'abbandono dell'edificio. Ampie porzioni di tale decorazione musiva tornarono alla luce, tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo, grazie a scavi mirati. Si tratta di un'imponente superficie di circa 700 mq, oggi Patrimonio dell'UNESCO.

La Bibbia raccontata con le immagini

Le tematiche della decorazione pavimentale, la cui fattura ricorda le piú raffinate decorazioni tardo-antiche presenti sia in Italia che in Africa del Nord, sorprendono per il forte simbolismo religioso. Si tratta soprattutto di immagini impiegate a fini didascalici (cosiddetta *Biblia pauperum*) tratte dal repertorio pastorale e marino di impronta ellenistica; ma vi sono anche raffigurazioni simboliche, alle quali si accompagnano motivi e decorazioni geometriche e immagini tratte dall'iconografia imperiale del trionfo. Attualmente si può scendere in una cripta – detta «degli scavi» – nella quale si notano anche i resti degli edifici preesistenti su cui furono erette le aule teodoriane e si possono vedere alcune porzioni dei mosaici dell'aula nord. L'antico pavimento dell'aula sud è invece oggi visibile nella chiesa attuale.

Una storia in cinque tappe

Il complesso di S. Maria Assunta ha conosciuto fasi diverse:

- **Il santuario paleocristiano, costruito nel corso del IV secolo dal vescovo Teodoro, in parte ristrutturato tra la fine del IV e il V secolo, forse all'indomani del sacco patito da Aquileia per mano di Attila nel 452.**
- **La chiesa carolingia, realizzata dal patriarca Massenzio poco dopo l'811.**
- **I rifacimenti della basilica dovuti al patriarca Poppone, avviati all'indomani del terremoto del 998 e ultimati nel 1031.**
- **La stesura di un ciclo pittorico nella cripta, nel corso del XII secolo.**
- **Gli ultimi interventi di restauro condotti alla metà del XIV secolo.**

Nella prima metà del IX secolo il patriarca Massenzio intervenne nei settori orientale e occidentale del vecchio edificio posteodoriano sud. Nella zona orientale, a ridosso del muro di testata, fu costruita l'abside semicircolare. Fuori del perimetro dello stesso, fece costruire due cappelle laterali absidate con funzione di transetto. Anche la cripta posta sotto il presbiterio fa parte del progetto di Massenzio, come è testimoniato dalla presenza di capitelli carolingi, posti su colonne che dividono lo spazio in tre navate.
Il presbiterio, rialzato appunto sopra la cripta, venne circoscritto da una recinzione alla quale appartenevano i plutei ora visibili nella cappella meridionale del transetto. Al culmine del giro absidale fu posta la cattedra vescovile, i cui gradini presentano anch'essi decorazioni coeve. Massenzio fece anche costruire, a ovest, l'edificio posto tra l'atrio della basilica e il battistero, la cosidetta «chiesa dei Pagani», in origine costituita da tre vani, di cui i due al piano terra ancora esistenti.

Le ricostruzioni dopo il terremoto

Dopo il terremoto del 998, la chiesa di Massenzio subí un rifacimento da parte del patriarca Poppone, che riconsacrò l'edificio nel 1031 e conferí alla basilica l'aspetto attuale. Gli interventi riguardarono la sopraelevazione dei muri perimetrali, il rifacimento dei capitelli, la stesura dell'affresco dell'abside e la costruzione dell'imponente campanile, alto 73 m. Le parti alte della basilica, probabilmente le piú danneggiate dal terremoto, furono ricostruite e venne rialzata anche l'abside centrale per cui si rese necessaria una nuova decorazione pittorica. A settentrione della basilica, fu costruito l'attuale maestoso campanile, che andava a insistere sull'antica aula teodoriana nord.
All'interno della basilica, nella navata settentrionale, Poppone fece realizzare una piccola struttura architettonica, il Santo Sepolcro, una costruzione a pianta circolare che evoca l'originale di Gerusalemme e aveva funzione liturgica, soprattutto in occasione dei riti pasquali. Il restauro di Poppone si completò con la decorazione pittorica dell'abside centrale: nel semicatino venne raffigurata la Madonna in trono, dentro la mandorla, con i simboli degli evangelisti, tra i patroni di Aquileia, Ermacora, Fortunato ed Eufemia da una parte e Taziano, Ilario e Marco dall'altra. Tra i primi tre santi sono dipinte le immagini, piú piccole, dell'intera famiglia imperiale: Enrico III, Corrado II il Salico e sua moglie Gisella; tra gli altri, quelle di Poppone,

DOVE E QUANDO

Basilica, Cripta degli affreschi e Cripta degli scavi
Aquileia, piazza Capitolo 1
Orario apr-set: tutti i giorni, 9,00-19,00;
mar e ott, 9,00-18,00; nov-feb: tutti i giorni, 9,00-16,30
Campanile
Orario tutti i giorni, 9,30-13,30 e 15,30-18,30
(ott: solo sa-do, 10,00-17,00); chiuso da novembre a marzo
Info tel. 0431 919719; www.aquileia.net

Museo Paleocristiano di Aquileia
Aquileia, piazza Pirano 1, Loc. Monastero
Orario gio, 8,30-13,45; il museo è altrimenti visitabile su appuntamento (tel. 0431 91035)
Info tel. 0431 91131;
e-mail: museoarcheoaquileia@beniculturali.it;
www.museoarcheologicoaquileia.beniculturali.it

Museo Archeologico Nazionale
Aquileia, via Roma 1
Orario ma-do, 8,30-19,30; lu chiuso
Info tel. 0431 91016;
www.museoarcheologicoaquileia.beniculturali.it

Aree archeologiche
(Foro e Porto Fluviale)
Orario tutti i giorni, dalle 8,30 a un'ora prima del tramonto
Info www.museoarcheologicoaquileia.beniculturali.it

Nella pagina accanto cripta degli Affreschi. Pittura raffigurante la sepoltura di Ermacora e Fortunato dopo il martirio. **In questa pagina** la riproduzione del Santo Sepolcro di Gerusalemme, un piccolo edificio in marmo, a pianta circolare, voluto dal patriarca Poppone nell'XI sec. e collocato nella navata settentrionale della basilica.

Il fonte battesimale esagonale, circondato da fusti di colonne, all'interno del battistero realizzato dal vescovo Cromazio (388-407/8) alla fine del IV sec.

rappresentato con il nimbo quadrato e il modello della chiesa in mano, e di Enrico II. Le scelte iconografiche mostrano con evidenza come Aquileia fosse legata alla casata imperiale e al mondo germanico. Occorre d'altra parte ricordare che Poppone era di famiglia bavarese, nonché stretto collaboratore della corte.

Ermacora e Fortunato, martiri illustri

Come si è detto, la cripta della chiesa era stata ristrutturata dal patriarca Massenzio nel IX secolo. Vuole la tradizione che fosse stata utilizzata come prigione per Ermacora e Fortunato, fondatori della Chiesa di Aquileia, la cui decapitazione è ricordata anche negli affreschi del catino absidale. Nel XII secolo, nella cripta fu realizzato un grandioso ciclo di affreschi, che ricopre tutte le pareti dell'ambiente – salvo quella occidentale – e si estende alle volte e ai piedritti degli archi.

Sulle volte vennero rappresentate le storie della Chiesa di Aquileia: l'apostolato di san Marco, fondatore leggendario della prima comunità cristiana della città; scene della vita di Ermacora, primo vescovo di Aquileia, e di Fortunato, suo diacono. Sulle pareti furono invece rappresentate la *Crocefissione*, la *Deposizione*, la *Sepoltura di Cristo* e la *Morte di Maria*. Sui pennacchi vennero infine realizzate figure di santi, mentre sullo zoccolo furono stese scene di contenuto cavalleresco e allegorico.

Le diciannove scene sulla volta raccontano le origini del cristianesimo ad Aquileia secondo la tradizione: Pietro invia san Marco a predicare il Vangelo nella «*Venetia et Histria*», di cui Aquileia è il centro piú importante. Giunto in città, Marco converte molte persone, fra cui Ermacora. Questi segue Marco a Roma dove san Pietro, colpito dalla sua fede, lo consacra vescovo di Aquileia. Tornato nella sua città, Ermacora viene denunciato alle autorità, imprigionato e torturato. Nonostante la reclusione, s'impegna per la diffusione del cristianesimo, convertendo, fra gli altri, il carceriere Ponziano, la famiglia di Gregorio, Alessandria e Fortunato, e compiendo numerosi miracoli. Condannato a morte, viene decapitato insieme a Fortunato, divenuto nel frattempo suo diacono. I due martiri vengono sepolti insieme dagli stessi Ponziano, Gregorio e Alessandria.

Nelle cinque lunette della parete semicircolare orientale sono rappresentate la *Dormizione della Vergine*, la *Crocifissione*, le *Storie di San Marco*, la *Deposizione dalla Croce* e il *Compianto sul Cristo morto*. Al di sotto, corre un velario dipinto, oggi conservato solo sotto le ultime due scene appena citate. La volta della navata centrale presenta al centro la Madonna in trono con il Bambino tra i simboli degli evangelisti e Cristo tra angeli. Seguono, anche sulle altre volte, storie di Ermacora e Fortunato.

Molto si è discusso sulla datazione di questo complesso decorativo, variamente collocata in un arco temporale che oscilla tra gli inizi del XII e gli inizi del XIII secolo. Dal punto di vista artistico ed espressivo, vi si ravvisano una molteplicità di linguaggi. Vi è stato senz'altro riconosciuto un apporto bizantino, forse di natura italo-bizantina, affine, per esempio, a quello usato nei mosaici veneziani, anche se altri studiosi vi hanno invece riconosciuto tipologie derivanti da ambiti piú lontani, come quelli macedoni. Proprio il confronto con tali opere fa ormai orientare l'assegnazione cronologica alla prima metà del XII secolo o, al massimo, alla seconda metà dello stesso secolo.

Matrici e influenze diverse

È ormai accettato che nella cripta della chiesa di Aquileia lavorarono diversi maestri, e forse proprio a ciò è dovuta l'impossibilità di cogliere un unico e determinato richiamo espressivo. Se alcune scene sono di netta ascendenza bizantina, come quelle della Passione, altri elementi – come, per esempio, le storie di Ermacora e Fortunato – hanno fatto pensare alla presenza di artisti di provenienza occidentale, forse legati al mondo austriaco. Il ciclo di affreschi di Aquileia, dunque, rappresenta ancora una volta la commistione tra elementi bizantini, veneziani e austriaci che segnarono a lungo la vicenda storica di Aquileia e di gran parte del Friuli.

Verso la fine del XIV secolo, nella navata meridionale, il patriarca Raimondo della Torre (1273-1299) fece aprire una cappella, affinché venisse adibita a luogo di sepoltura per sé e per i suoi familiari. Ulteriori interventi, probabilmente resisi necessari a seguito del terremoto che sconvolse il Friuli nel 1348, vennero effettuati per iniziativa del patriarca Marquardo di Randeck (1365-1381). Furono sistemati archi a sesto acuto fra le colonne e venne ricostruita tutta la parte alta della basilica, compreso il tetto, che si presenta come una carena di nave rovesciata.

(F. G.)

DA LEGGERE

- Mauro Quercioli, *Aquileia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 2004

Lo splendore di Modena

Nel 1099 la città emiliana dà avvio alla fabbrica di una nuova, grande cattedrale. L'impresa viene affidata all'architetto Lanfranco, che firma una delle espressioni piú felici dello stile romanico. Una chiesa «candida» e pressoché perfetta, le cui forme magnifiche vengono anche sfruttate come veicolo per la trasmissione degli insegnamenti di fede e rettitudine rivolti all'indirizzo dei fedeli

Modena. Veduta del Duomo, intitolato a S. Maria Assunta e S. Geminiano. La costruzione della chiesa, capolavoro dell'architettura romanica, fu iniziata nel 1099 sotto la guida dell'architetto Lanfranco.

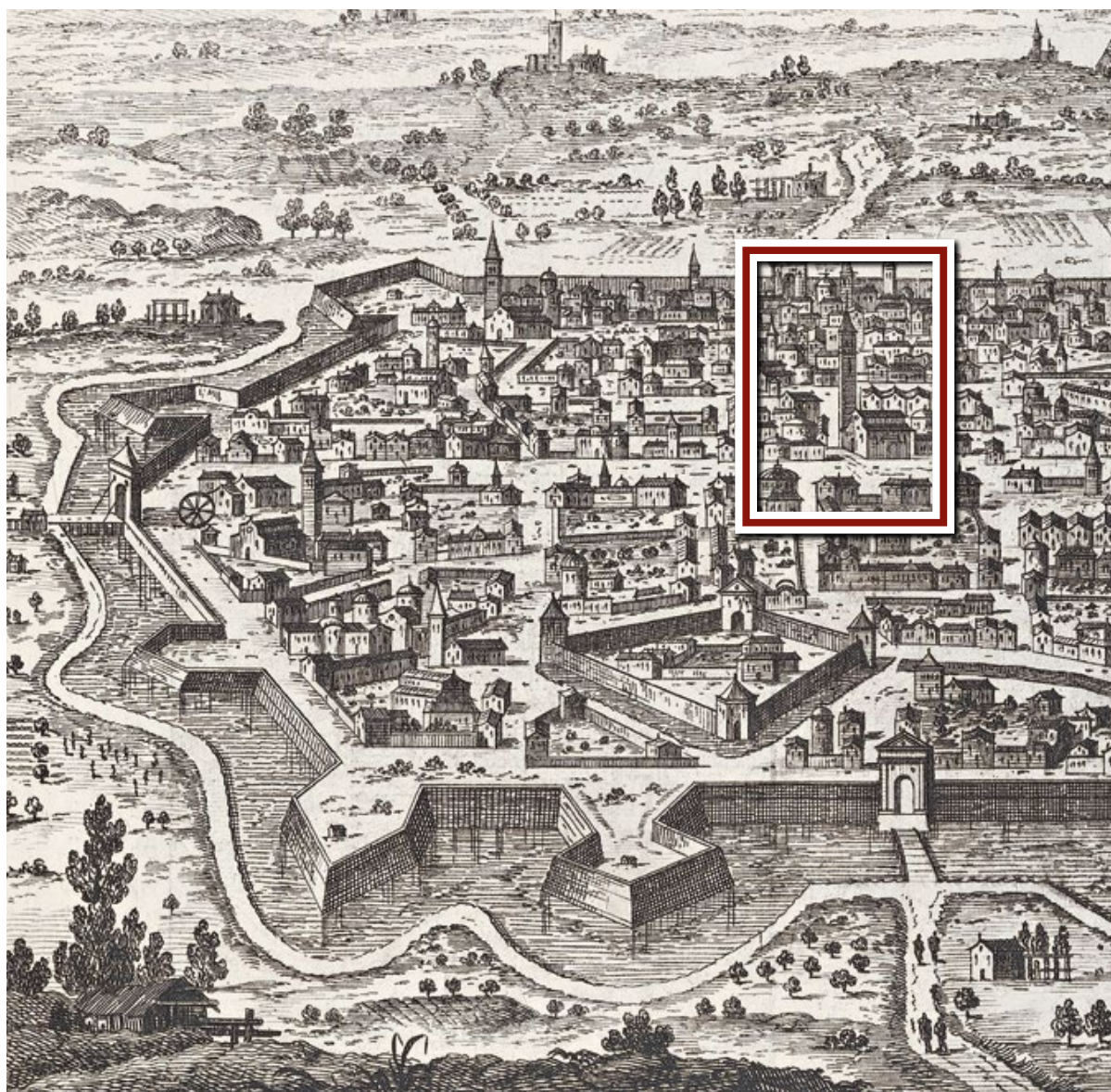
di Furio Cappelli

Il monaco cluniacense Rodolfo il Glabro (985 circa-1050 circa), nelle sue *Cronache dell'anno Mille*, attesta che, valicata la fatidica soglia del secondo millennio, la cristianità poté rinsaldare la santa alleanza con il Creatore. A sancire il nuovo patto, per disposizione della divina provvidenza, reliquie di santi riemersero per incanto in ogni dove. Anche per rendere tutti gli onori dovuti a quelle sacre spoglie, fu ben presto necessario riedificare o costruire *ex novo* una miriade di chiese. Episcopati e monasteri si lanciarono in una vera e propria gara per realizzare edifici sacri sempre piú ampi e sontuosi. Come recita un brano famosissimo di quelle *Cronache*, «*Pareva che la terra stessa, come scrollandosi e liberandosi della vecchiaia, si rivestisse tutta di una veste candida di chiese*». L'espressione «veste candida» ha dato luogo all'immagine delle «bianche» basiliche di nuda pietra che vennero cosí a costellare l'Europa cristiana. Un'immagine a cui venne ricollegato lo stesso Duomo di Modena, nel sottotitolo di una mostra che gli fu dedicata nel 1984: «Quando le cattedrali erano bianche». Il rivestimento di pietra che distingue l'esterno di quella chiesa da tanti episodi del romanico emiliano era già esaltato dalle fonti storiche locali, e suggeriva un facile aggancio alla bella metafora del Glabro.

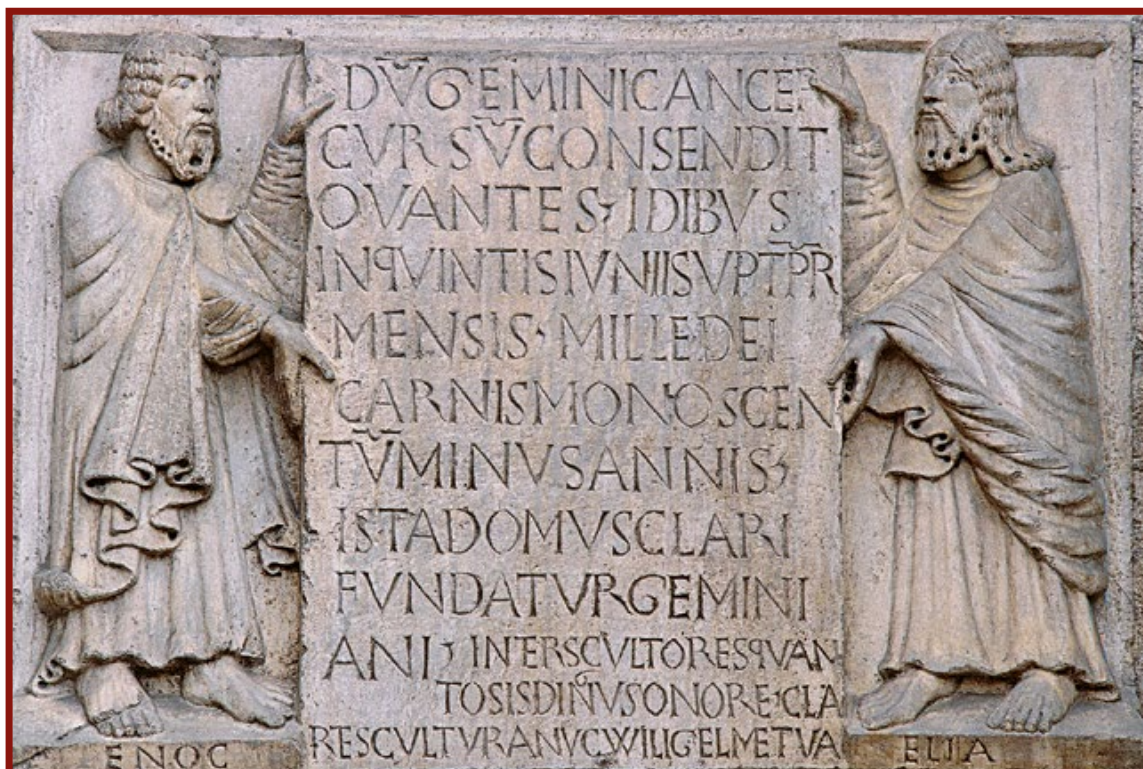
Ma, a ben vedere, il monaco di Cluny non si riferiva all'effettiva veste degli edifici, bensí al loro significato. Come evidenzia lo storico Georges Duby, la «veste candida» si ricollega infatti agli antichi riti battesimali. Come il neofita rinasce in Cristo nel momento in cui riceve la veste candida da parte dell'officiante, cosí l'Europa cristiana si riveste di un abito nuovo e puro, rendendo piú belle e piú grandi le proprie sedi di culto.
Visto nell'ottica di Rodolfo il Glabro, il Duomo di Modena rientra perfettamente nel contesto europeo da lui evocato, piú di ogni altra cattedrale del romanico italiano. È il caso esemplare di un edificio di grande costo e di elevata ambizione, chiamato a sostituire una chiesa di lunga storia, ma ancora del tutto agibile, per giunta fresca di impegnativi restauri. Intitolato, di fianco a S. Maria Assunta, al patrono locale, il protovescovo san Geminiano, il Duomo è anche il santuario che ne custodisce le reliquie. La ricognizione delle ossa, compiuta durante i lavori di ricostruzione, appura che il sacro corpo si è mantenuto miracolosamente integro. Non appena il coperchio del sarcofago viene sollevato, si diffonde nell'aria un profumo soave, segno che la nuova chiesa rientra nei disegni della provvidenza.

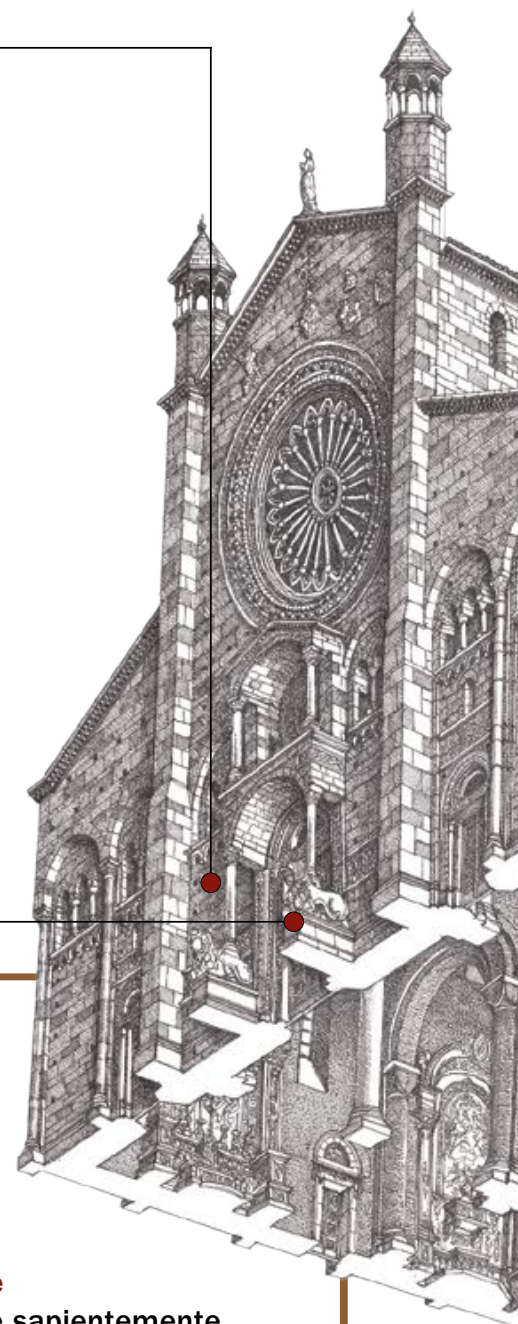
La fede trionfa sul peccato

La cittadinanza si imbarca in questa impresa nel 1099. È l'anno della presa di Gerusalemme, a degna conclusione del secolo dell'Anno Mille: il secolo in cui prendono avvio la nuova abbaziale di Cluny (Cluny III) e la nuova cattedrale-santuario di Santiago de Compostela. Queste e le numerose altre chiese basilicali d'oltralpe, erano destinate a ospitare moltitudini di pellegrini; la loro vasta struttura era concepita per far fronte alla massa dei fedeli, e tutti costoro erano guidati verso la retta via da corredi scultorei assai articolati, posti a celebrare e a narrare il trionfo della fede sul peccato. Simili edifici erano ben noti nei loro aspetti essenziali all'architetto Lanfranco, scovato dai Modenesi dopo pazienti ricerche, forse italiano forse no, di sicuro ben informato sui progressi che veniva conseguendo oltralpe quell'arte che definiamo romanica.
Il Duomo di Modena è esaltato da un sistema di finte gallerie e di logge cieche che unifica interno ed esterno, nel segno di un'elegante solennità di radici tardo-antiche. In questo modo, vuole porsi alla stregua dei grandi edifici della cristianità, ed è motivato dalla sua felice collo-

(segue a p. 70)

All'apertura del sarcofago di Geminiano, si diffuse nell'aria un profumo soave

In alto, sulle due pagine pianta settecentesca della città di Modena. *Milano*, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'Arte Applicata e Incisioni. Nella mappa, indicati dalla cornice, si riconoscono al centro il Duomo e la torre campanaria.
A destra la torre campanaria, detta Ghirlandina, per via delle balaustre di marmo che, come ghirlande, avvolgono la guglia ottagonale.
Nella pagina accanto la facciata del Duomo, con il grande rosone realizzato dai maestri campionesi nei primi decenni del XIII sec. in sostituzione di una finestra affiancata da loggette trifore.

L'autore e la data

A sinistra la lastra della facciata raffigurante il patriarca Enoch (a sinistra) e il profeta Elia che sorreggono una lapide con la data di fondazione della cattedrale e la lode allo scultore Wiligelmo.

A destra il Portale Maggiore, dotato di protiro a due piani, piedritti, architrave e archivolto riccamente scolpiti da Wiligelmo.

IL MONUMENTO IN SINTESI

Un forte segnale di autonomia e rinnovamento

✓ Perché è importante

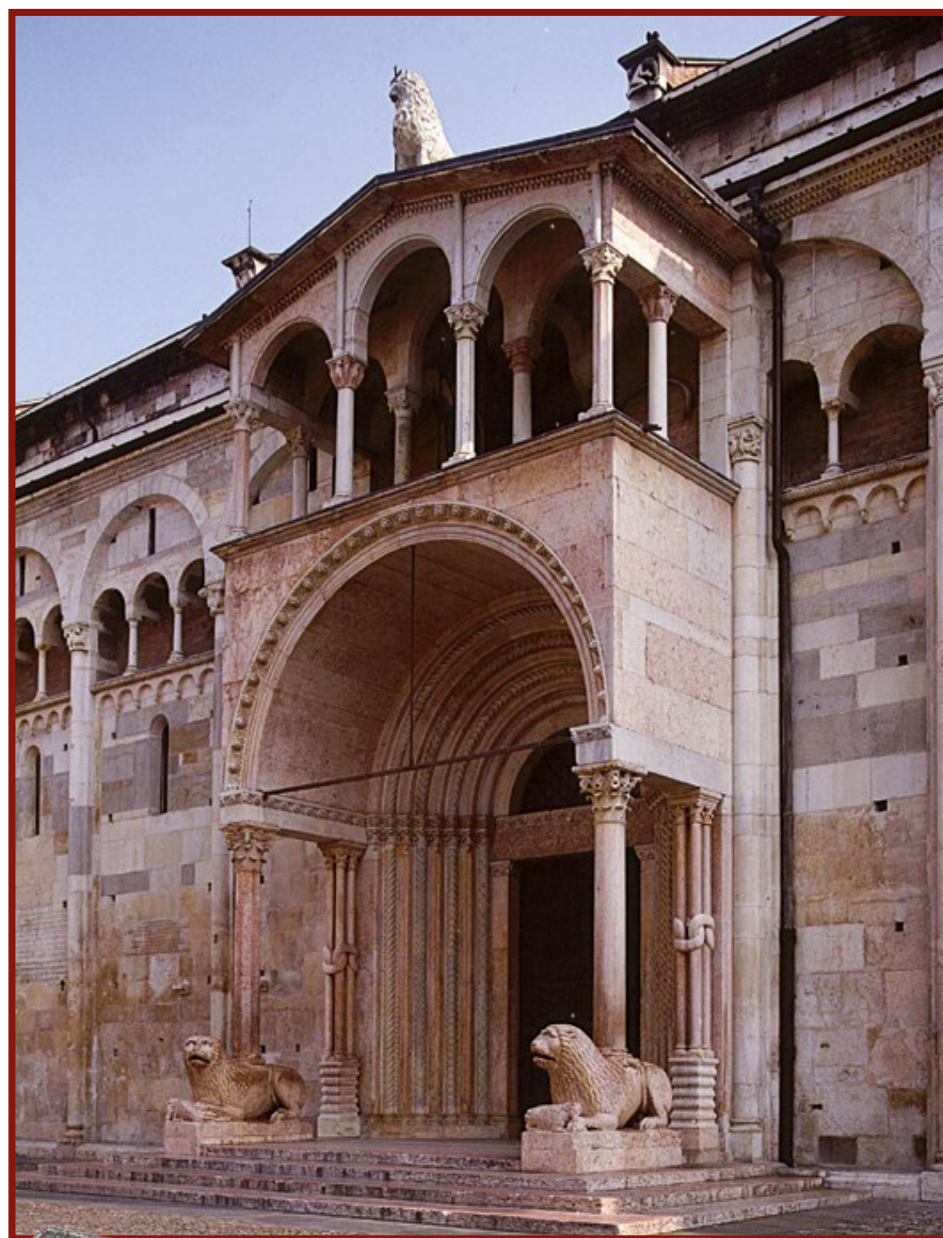
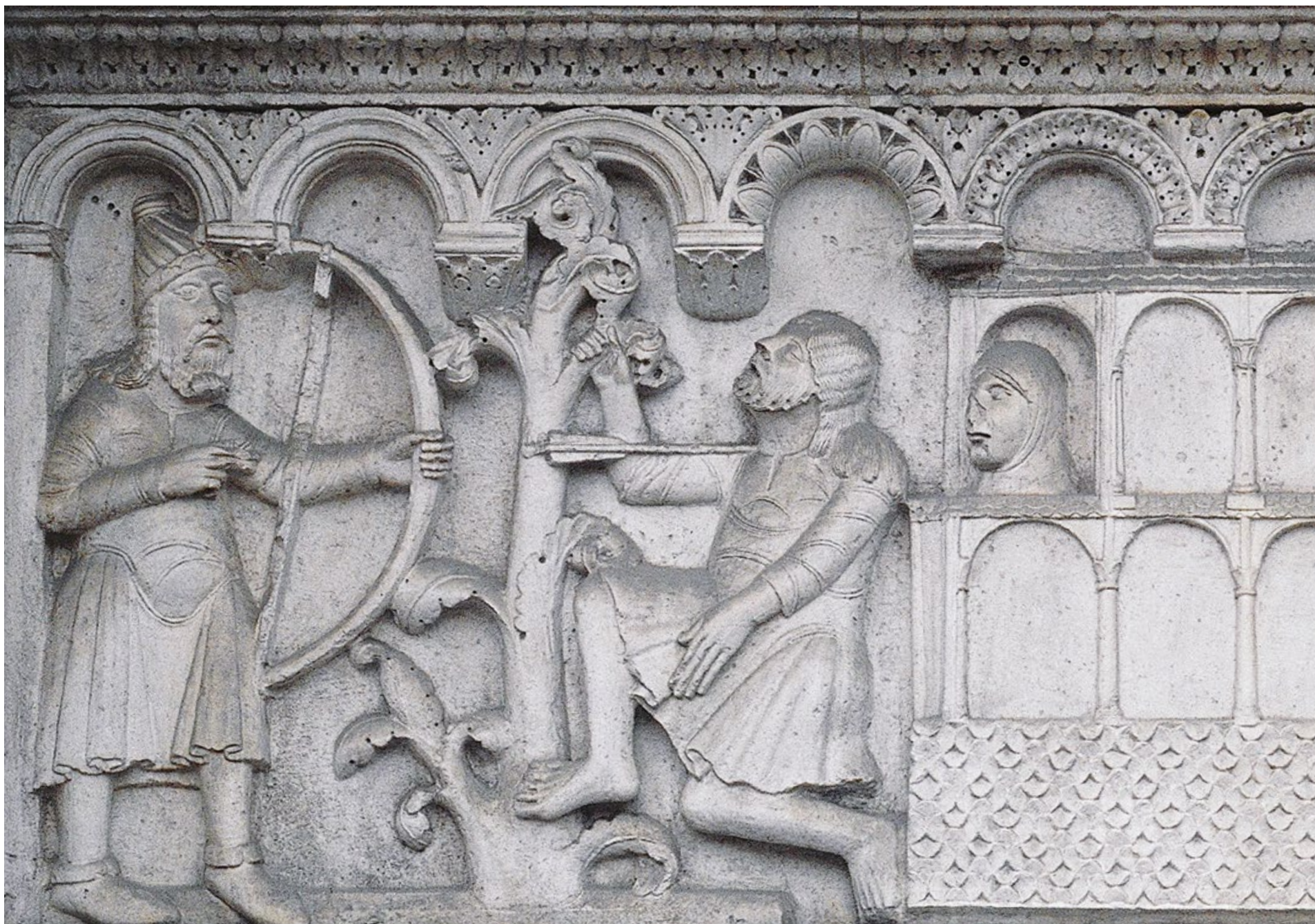
Il Duomo di Modena è una chiesa di grande valore comunitario, avviata dalla società laica cittadina in assenza dell'autorità vescovile. È il cuore e il nucleo identitario di una nuova città medievale, ed è un esemplare illustre della fioritura architettonica e figurativa del romanico europeo.

✓ Il Duomo di Modena nella storia

Dopo le vicissitudini della lotta per le investiture, Modena può affermare la propria autonomia e la propria volontà di rinnovamento. Il Duomo di Lanfranco e Wiligelmo determina un taglio netto con le vicende travagliate dell'episcopato di Eriberto, e pone la città alla stregua delle realtà piú agguerrite del Medioevo italiano.

✓ Il Duomo di Modena nell'arte

L'opera figurativa di Wiligelmo è sapientemente orchestrata con senso di orgogliosa personalità, ma è anche in perfetta armonia con il concetto generale dell'architettura di Lanfranco. La solennità dell'apparato murario esterno, con il suo forte senso dell'antico, fa da contraltare alla potente rievocazione biblica delle lastre della *Genesi*, che compongono un fregio trionfale dedicato alla redenzione dell'umanità.

In basso, sulle due pagine assonometria del Duomo di Modena.

In alto la Porta Regia, ingresso solenne del Duomo, costruita dai Maestri Campionesi tra il 1209 e il 1231 con marmo rosso di Verona e marmo bianco, per creare un forte effetto cromatico. Presenta un ampio protiro sormontato da una loggia che racchiude un portale strombato con cordonature multiple a sezione alterna cilindrica e quadrata, secondo la tradizione lombarda. È la porta piú copiosamente decorata di tutta la struttura, ma la meno ricca di sculture.

cazione in rapporto alle reti di collegamento viario. Con il suo fianco sinistro la nuova chiesa si allinea al tracciato della via Emilia, l'antica strada consolare che congiunge Piacenza a Rimini, facendo da raccordo agli itinerari della via Francigena (o Romea).

Soluzioni innovative

I Modenesi erano in lizza con le illustri città del territorio padano, come Parma, che avviò la sua grandiosa cattedrale romanica negli stessi anni. Per imporsi degnamente di fronte a un tale edificio, che in lunghezza sopravanza il Duomo di Modena di oltre 20 m, occorreva puntare sulla ricerca di soluzioni innovative. Lanfranco riuscí a creare una sontuosa articolazione esterna, che, con le sue grandi arcate sapientemente cesellate, univa la suggestione degli anfiteatri antichi alla vivace sensibilità plastica e cromatica del romanico europeo. Wiligelmo, con la solenne porta centrale e con il fregio istoriato della *Genesi* sulla facciata, fece ancor piú la differenza, e riaprí il cammino della scultura monumentale in Italia.

In anticipo sulla Torre di Pisa (iniziata nel 1173), venne poi eretta la Ghirlandina, la torre campanaria del Duomo, fino all'imposta della lanterna ottagonale, coronata con l'alta cuspide da Enrico da Campione nel 1319. Con i suoi 88 m complessivi di altezza, la torre costituisce per Modena un simbolo e un motivo di vanto di forte valenza civica (è tuttora di proprietà comunale), ed è anche un elemento di richiamo di grande valore percettivo, capace di segnalare la presenza della città su una lunghissima distanza, come si conviene a una meta importante per chi giunge da lontano.

Modena vantava un passato di città romana, ma dell'antica *Mutina*, abbandonata nell'Alto Medioevo, non era rimasto che il ricordo. Fu scelto persino un sito distante sei miglia per rifondarla, ma poi la vita urbana riprese lentamente il suo corso appena fuori dalla cinta antica. Lí risorse il Duomo, il fulcro della nuova città. Gra-

(segue a p. 76)

In questa pagina due dei quattro rilievi della *Genesi*, scolpiti da Wiligelmo.
A sinistra la lastra che inizia con la scena del cieco Lamech, raffigurato col cappello a punta, che scocca una freccia uccidendo Caino, quindi prosegue con l'Arca di Noè, rappresentata come una chiesa romanica, e si chiude con l'abbandono dell'Arca stessa da parte di Noè e dei suoi figli alla fine del Diluvio.
In basso la prima lastra, con Dio Padre in una mandorla sorretta da due angeli; la narrazione continua con la creazione di Adamo e la creazione di Eva, che sorge dal fianco dell'uomo addormentato, e si conclude con la scena del Peccato Originale.

LA PORTA DELLA PESCHERIA

Artú di Britannia in terra emiliana

La Porta della Pescheria (1110-20) del Duomo di Modena si apre a nord, verso la via Emilia, e proprio a settentrione, secondo un'antica consuetudine, è ubicata la porta del pellegrino. Rivolta a tramontana, dove spirano i freddi venti e dove si estendono le oscurità del peccato, la porta settentrionale fa da specchio alle insidie e alle fatiche della vita terrena. Lungo gli stipiti, sui lati interni, il ciclo con le rappresentazioni dei mesi (il piú antico superstite della scultura romanica italiana) coglie perlopiú figure di contadini nelle pose tipiche della loro esistenza (l'uccisione del maiale, i rigori dell'inverno, i lavori dei campi, la vendemmia).
La figura stante di Aprile e il cavaliere di Maggio alludono invece alla nobiltà: il ritorno del tempo mite è legato agli svaghi del mondo cortese, alla caccia e alla guerra.
Sul fronte degli stipiti, due telamoni sostengono a fatica un tralcio che racchiude uomini e animali di regioni sperdute, oppure «vignette» ispirate a favole assai popolari all'epoca. La stessa commistione tra elementi favolistici e figure fantastiche si trova nelle formelle dell'architrave, di fianco all'elaborazione astratta di una croce fiorita.

LA DAMA PRIGIONIERA

L'archivolto racconta una storia esemplare in cui viene tratta in salvo una donna prigioniera. Il suo nome è *Winlogee*, cosí come è indicato per lei e per gli altri dalle rispettive epigrafi. Si trova nella cerchia di un castello (ma potrebbe anche trattarsi di una città, come sostiene Chiara Frugoni). Dall'espressione accorata del suo volto e dalla sua posa a mani giunte si capisce che desidera essere portata via da lí. La cinta muraria si affaccia su uno specchio d'acqua, ed è rafforzata sui lati da due torri costruite a traliccio di legni, di differente grandezza.
La torre maggiore, a destra, è quella meglio presidiata. Dalla porta esce Carrado, un cavaliere con la lancia in resta. Appena fuori dalle mura si affronta con un prode giunto insieme ad altri per liberare la dama.

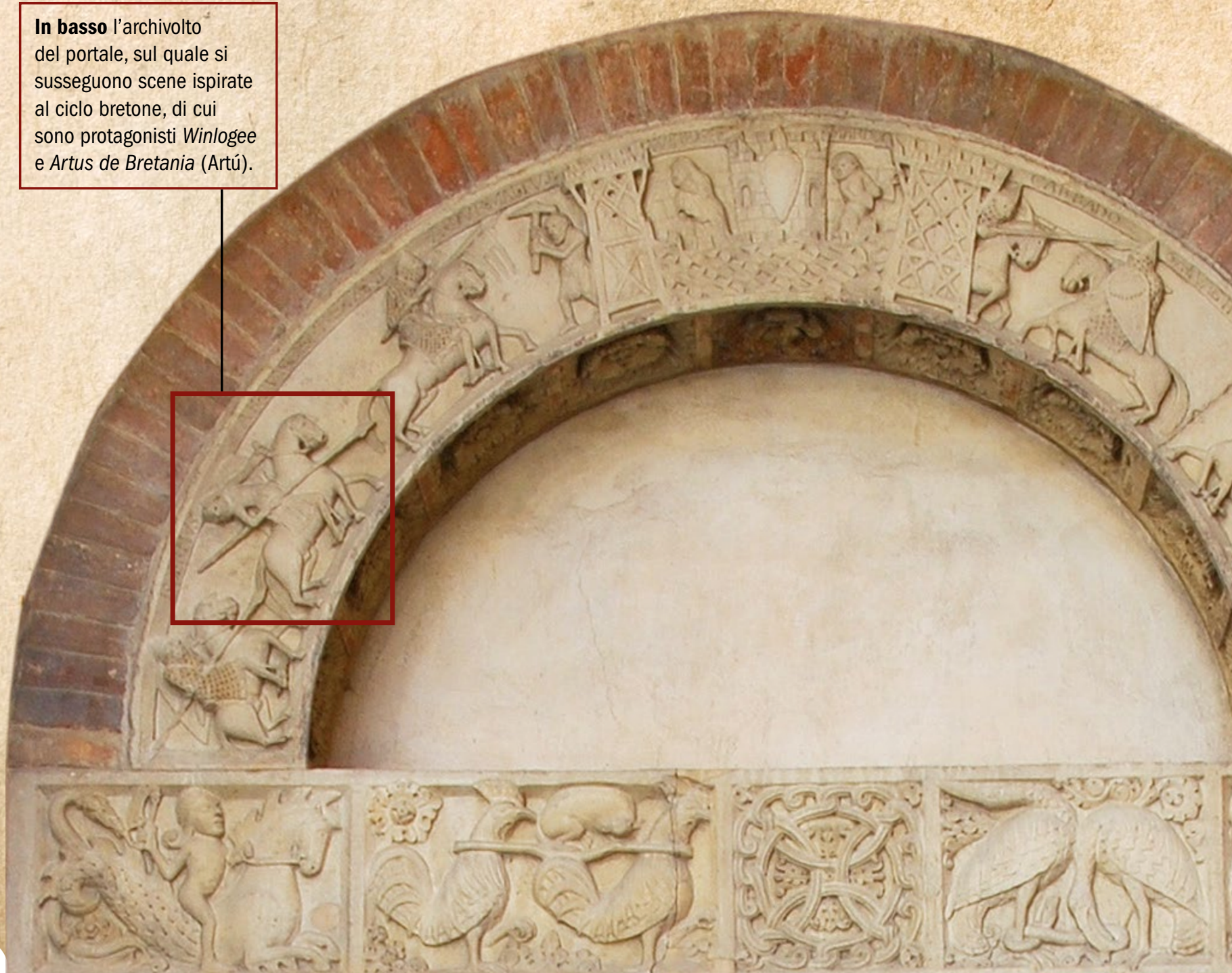
Nella pagina accanto la Porta della Pescheria sul lato settentrionale del Duomo, rivolta ai peccatori. L'intero portale è forse opera di un solo scultore, detto il Maestro d'Artú.
A destra due figure del ciclo dei Mesi, rappresentati da contadini colti in azioni tipiche delle stagioni. Marzo (*MAR*, in alto) che pota la vite e febbraio (*FEB*, in basso) che si scalda al fuoco.

Il suo nome è *Galvaginus*, e riesce a mettere fuori gioco Carrado, dal momento che la propria lancia ha trafitto lo scudo dell'avversario. Due compagni dell'eroe, *Galvariun* e *Che*, assistono tranquilli al duello, sicuri del fatto che si risolverà a suo favore (la lancia di *Galvaginus*, si può supporre, ha poteri magici). Tengono infatti la lancia sulla spalla, in posizione di riposo, e non si apprestano quindi a combattere.
Nel mentre, all'interno delle mura, il «cattivo» *Mardoc*, situato nei pressi della torre maggiore, manovra il ponte levatoio (afferra una leva, infatti), per evitare che il nemico penetri le difese, ma è tutto inutile. Rivolge atterrito lo sguardo dalla parte opposta. Il nemico sta entrando dalla torre minore. *Winlogee* è rivolta proprio verso quel lato. Ha riconosciuto il suo sposo, che corre a salvarla insieme ai suoi compagni *Isdernus* e *Burmaltus*: è il condottiero *Artus de Bretania*. Come ha asserito ancora Chiara Frugoni, va identificato con il cavaliere centrale, che si volge all'indietro verso *Isdernus* per incitarlo o per impartire un ordine. A differenza di tutti gli altri cavalieri, come se non temesse alcun colpo mortale, è protetto dal solo scudo. È a viso scoperto (non indossa l'elmo) e non è avvolto nella cotta in maglia di ferro.

ATTREZZI USATI COME ARMI

Davanti a lui, *Burmaltus* è alle prese con un gruppo di fanti, simboleggiati da una singola figura anonima.
È l'unica difesa che si oppone agli eroi, forse perché un assalto da quel lato sembrava impossibile.
Deve trattarsi di un gruppo di contadini e artigiani, al servizio del signore del luogo, che usano gli strumenti di lavoro come armi. La figura rappresentata si para davanti al fiero cavaliere brandendo goffamente una martellina, tipico attrezzo adoperato da muratori e scalpellini.
È facile prevedere che quest'ultima, disperata reazione non otterrà alcun effetto. *Winlogee* sarà liberata, e potrà cosí ricongiungersi con il suo Artú.
La domanda viene a questo punto naturale: che cosa ci fa l'eroe bretone in quel di Modena? L'eroe celtico (il cui nome significa «orso», simbolo di forza e di autorità) non è ancora, con Carlo Magno, il sovrano per antonomasia della letteratura epica medievale.
La sua consacrazione in tal senso, compiuta da Goffredo di Monmouth con la *Storia dei re di Britannia*, pubblicata nel 1137, è ancora di là da venire, e deve richiedere tempo per potersi diffondere adeguatamente.
L'episodio raffigurato (del tutto assente in Goffredo)

A sinistra un particolare del ricamo di Bayeux (comunemente indicato come «arazzo»), che celebra la conquista normanna dell'Inghilterra. 1066-77. *Bayeux*, Musée de la Tapisserie de Bayeux.

In basso l'archivolto del portale, sul quale si susseguono scene ispirate al ciclo bretone, di cui sono protagonisti *Winlogee* e *Artus de Bretania* (Artú).

mostra vari addentellati con diverse elaborazioni delle leggende arturiane, sia per la situazione che per i personaggi citati, ma non è stato sinora individuato un testo specifico che lo riproponga fedelmente.
Ginevra, la moglie di Artú variamente denominata nelle leggende piú antiche, potrebbe essere il corrispettivo della dama modenese. Ginevra infatti, come asserisce non senza *humour* lo storico della letteratura inglese Edmund K. Chambers (1866-1954), è «una dama assai soggetta alla sventura di essere catturata». In un testo agiografico la cui prima versione è forse coeva alla porta modenese, la *Vita di san Gilda*, il protagonista fa da paciere tra il condottiero Artú e Melwas, il re che ha rapito sua moglie Guennevar traendola prigioniera nella propria Città di Vetro (un luogo semifatato, sul crinale del mondo dei morti). La cinta delle mura è protetta dalle acque, come nell'archivolto emiliano.

ACQUE AL POSTO DELLE MURA

L'agiografo di san Gilda, il monaco gallese Caradoc di Llancarfan, risiedeva nell'abbazia di Glastonbury e, per dare lustro alla sua istituzione, la ritenne fondata proprio sul luogo della Città di Vetro (Glass), in base a una forzata etimologia. Assai noti agli odierni cultori del folclore celtico, i ruderi dell'abbazia campeggiano sull'alto di una collina verdeggiante, un tempo circondata dalle paludi. L'immagine della città-fortezza protetta dalle acque sarebbe nata da questa suggestione, a cui si ricollega, per giunta, un altro luogo epico arturiano, l'isola di Avalon, luogo di sepoltura dello stesso Artú.
Tra i personaggi secondari dell'archivolto, è perfettamente riconoscibile *Galvaginus*, ossia Galvano, nipote di Artú. Il suo avversario, Carrado, è il gigantesco signore della Torre Dolorosa, una terribile prigione dove finisce, tra gli altri, proprio Galvano. Il prode *Che* è *Keu* o *Kai*, il siniscalco di Artú, un alto dignitario della sua corte. Il carceriere della dama, *Mardoc*, si ritrova in tutt'altra veste nel *Lanzelet* (Lancillotto) del germanico Ulric von Zatzikhoven (1195 circa), che si basa su un originale francese piú antico: Madruc aiuta l'eroe a liberare la regina, prigioniera in un castello incantato, grazie alle proprie arti magiche.
Di sicuro, grazie alla Porta della Pescheria, questi personaggi e le loro storie divennero molto popolari a Modena già agli inizi del XII secolo. Un atto del 1125 conservato proprio nell'Archivio capitolare del Duomo, annovera un tale *Artusius* tra i testimoni, una persona battezzata in evidente allusione all'eroe della Britannia.
A Bari, la Porta dei Leoni, eretta alla fine dell'XI secolo sul fianco nord della basilica di S. Nicola, presenta sull'archivolto un assalto alla porta di un castello (o di una città) da parte di un duplice drappello di cavalieri, non identificati. Viste le analogie con la Porta della Pescheria, si suppone una suggestione dei temi arturiani anche nell'archivolto pugliese, con almeno un decennio di anticipo rispetto a Modena.
In ogni caso, la precoce accoglienza dell'epica cavalleresca in un santuario di valenza continentale del Regno normanno, in uno dei punti d'imbarco per la Terra Santa, suggerisce che i pellegrini, i mercanti e gli stessi crociati di Oltremanica abbiano giocato un ruolo rimarchevole nella diffusione di queste storie. Proprio il clima religioso-militare delle crociate dovette essere determinante in tal senso. Analoghe considerazioni, estensibili ai temi della *Reconquista*, si possono fare per la distrutta Porta Francigena della cattedrale di Compostela (1100-1110), aperta anch'essa sul lato nord, arricchita da una colonna istoriata con spunti della materia bretone.

UN'OPERA PER LE CERIMONIE SOLENNI

La porta modenese rappresenta comunque un episodio pressoché unico nell'Europa romanica. Sebbene esistano varie opere d'arte sacra con personaggi epici dei cicli cavallereschi, questa si evidenzia in modo indiscutibile per la sua rigorosa impaginazione generale, per la sua complessità narrativa e per la cura nell'identificazione dei personaggi. A tal riguardo, il raffronto piú convincente è quello proposto da Chiara Frugoni, e prescinde dalla scultura monumentale. La vivacità e la puntigliosità del racconto, la presenza di immagini favolistiche e mostruose che fanno da contrappunto ironico, negli stipiti e nell'architrave, rimandano al celeberrimo ricamo della cattedrale di Bayeux (1066-77), eseguito forse a Canterbury su commissione del vescovo Oddone, fratellastro di Guglielmo il Conquistatore, per commemorare la battiglia di Hastings: un'opera di soggetto profano destinata a essere esposta all'interno di una chiesa, nel corso delle solenni cerimonie.

L'architrave che sostiene l'archivolto è decorato con episodi ispirati ad antiche fiabe o derivanti dal *Roman de Renart*, raccolta di storie di animali a sfondo morale. Da sinistra a destra, si vedono una Nereide che cavalca un cavallo marino, due galli intenti a trasportare una volpe che si finge morta, due ibis con un serpente, la *Storia del lupo e della gru*.

LE DATE DA RICORDARE

1056 Inizia l'episcopato del presule filoimperiale Eriberto.

1077 Il re di Germania Enrico IV ottiene la revoca della scomunica comminatagli da papa Gregorio VII, compiendo tre giorni di penitenza fuori dal castello di Canossa. Eriberto è schierato a fianco del re, e gli offre forse armi e aiuti, insieme ad altri alleati, cercando di scongiurare questa famosa «umiliazione».

1081 Gregorio VII scomunica Eriberto per aver aderito al partito filoimperiale del vescovo metropolita Guiberto di Ravenna. Il pontefice affida la sede di Modena al vescovo «ortodosso» Benedetto. Non potendo esercitare la sua carica, il presule trova probabilmente ospitalità presso Matilde di Canossa.

1084 Lo «scismatico» Guiberto di Ravenna sale sulla cattedra di S. Pietro con il nome di Clemente III, insediato da Eriberto e dal vescovo Sigifredo di Bologna, scomunicato anch'egli. Nello stesso anno il nuovo antipapa incorona imperatore Enrico IV.

1092 Enrico IV conquista Mantova, controllata da Matilde, ma non riesce a prendere la rocca di Canossa. Benedetto di Modena si insedia nel castello di Savignano, in mano a Matilde.

1093 Corrado, primogenito di Enrico IV, fomenta una ribellione in Germania e l'imperatore deve abbandonare l'Italia.

1094-1095 Morte di Eriberto.

1095-1096 Benedetto si insedia finalmente a Modena ma muore nel 1096-97. La sede episcopale rimane vacante.

1099 Il 23 maggio Lanfranco inizia gli scavi delle fondamenta del nuovo Duomo. Il 9 giugno si posa la prima pietra.

zie a una vasta messe di marmi antichi scoperti – si disse – per miracolo, in quella che doveva essere la necropoli romana, fu possibile completare un edificio cosí ambizioso. Come a Pisa o a Firenze, le spoglie del mondo antico acquisiscono un forte protagonismo, e danno ragion d'essere a una chiesa di riferimento che vuol far rinascere le glorie del passato. Si reinventa in chiave trionfale la storia della città, con il patrono san Geminiano a fare da eroe indiscusso.
La nuova Modena avvia la sua chiesa in modo corale, senza alcun intervento dall'alto. La sede episcopale nel 1099 è vacante, e si crea cosí

1100 Risulta insediato il vescovo Dodone, forse su nomina del defunto papa Urbano II, ma non ha ancora ricevuto la consacrazione. Muore l'antipapa Clemente III.

1106 Il 30 aprile si compie la traslazione delle reliquie di san Geminiano dal vecchio duomo al nuovo. In agosto muore Enrico IV. Il 7 ottobre viene effettuata la ricognizione del sacro corpo di san Geminiano. Il giorno dopo, papa Pasquale II celebra la dedicazione dell'altare.

1106 circa Il magiscola (*magister scholarum*) Aimone, che diresse la scuola annessa al Duomo negli anni 1096-1110, compone l'epigrafe che commemora la fondazione del Duomo, e redige con tutta probabilità la *Relatio de innovatione ecclesie Sancti Geminiani*.

1110 circa Si procede con i lavori sul blocco della facciata. Lo scultore Wiligelmo, già all'opera nei capitelli della decorazione architettonica, subentra nella direzione del cantiere.

1115 Muore Matilde di Canossa.

1117 Un terremoto colpisce l'Emilia e danneggia numerosi edifici. Seguono ampie campagne di restauro e di ricostruzione. Il cantiere modenese non risulta compromesso dal sisma.

1125-30 Completamento del Duomo. Il Maestro delle Metope realizza le «antefisse» sui contrafforti esterni della campata presbiteriale.

1135 Morte del vescovo Dodone. Prima attestazione della magistratura cittadina dei consoli.

1169 Risultano già elevati i primi cinque piani della Ghirlandina.

1184 Il 12 luglio papa Lucio III, giunto a Modena con 10 cardinali al seguito, procede alla solenne consacrazione del Duomo, con l'esposizione delle reliquie del patrono.

Nella pagina accanto, a sinistra il pontile del Duomo, struttura sopraelevata di recinzione presbiteriale per le letture liturgiche, realizzata da maestranze piacentino-emiliane intorno al 1184, anno di consacrazione della chiesa. Sullo sfondo, la cripta che custodisce le reliquie del patrono, ricostruita tra la fine del XII e gli inizi del XIII sec. a seguito dell'erezione del pontile.
Qui accanto lastre del pontile con Scene della Passione: da sinistra, Pietro che taglia l'orecchio a Malco, il bacio di Giuda e Gesú di fronte a Ponzio Pilato, seduto in trono.

per la società laica la prima grande occasione per esprimere il proprio fattivo protagonismo. Era terminata una fase storica assai turbolenta, di cui il vescovo locale Eriberto, dichiaratamente filoimperiale, fu uno degli esponenti piú faziosi. Modena partecipa in pieno a un momento di fervore autonomista che accomuna molte città lombardo-emiliane, e taglia di netto ogni legame con le vicende dei decenni trascorsi, demolendo l'antico Duomo restaurato dallo stesso Eriberto.
Solo a cantiere avviato, dopo aver subito qualche resistenza iniziale, il nuovo vescovo «ortodosso», Dodone, ebbe modo di essere coinvolto nell'impresa, cosí come la potente Matilde di Canossa, il che sanciva il ritorno definitivo della città all'obbedienza papale. Ma i Modenesi mantenevano ben saldo il controllo di ogni fase. Al momento della solenne ricognizione delle sante reliquie del patrono, nel 1106, vigilava sulle operazioni un drappello di *milites* e *cives*, a rappresentare i due ordini della nobiltà e della borghesia.

Tempo di rinnovamento

I grandi temi della redenzione e della lotta contro il peccato furono accolti a Modena in perfetta sintonia con gli orientamenti generali della scultura romanica europea. Il coerente programma iconologico della chiesa emiliana, articolato intorno ai portali originari della facciata e dei fianchi, mostra notevoli agganci, per esempio, con quanto si realizzava a Compostela nella stessa epoca. Un tessuto comune creava forti rispondenze tra realtà lontane, allorché si creava un perfetto raccordo tra le istanze della società laica e il rinnovamento in atto in seno alla Chiesa.
Gli ingegni chiamati a realizzare i complessi scultorei sulle pareti esterne delle chiese, a Modena o a Compostela, operavano in modi e con esiti ben distinti, senza relazioni reciproche, ma rispondevano alla volontà unanime di coinvolgere il pubblico nel dramma della fede, nel vivo

DOVE E QUANDO

Duomo di Modena
Corso Duomo
Orario tutti i giorni, 6,30-12,30 e 15,30-19,00;
le visite non sono consentite durante le celebrazioni
Info tel. 059 216078; www.duomodimodena.it

La visita del Duomo può essere integrata
da quella dei suoi musei:

Museo del Duomo e **Museo Lapidario**
Via Lanfranco, 6
Orario ma-do, 9,30-12,30 e 15,30-18,30; lu chiuso
Note con un biglietto a sé stante è possibile inoltre
accedere all'interno della Ghirlandina
Info tel. e fax 059 4396969; www.duomodimodena.it;
www.turismo.comune.modena.it

scenario delle piazze e delle strade maggiormente frequentate. L'esigenza di catechizzare le masse e una schietta volontà di stupire e affascinare lo spettatore, andavano perfettamente d'accordo, esaltando l'impegno di chi aveva disposto e finanziato l'opera.

Nelle lastre modenesi della Genesi, capolavoro di Wiligelmo (1110 circa), la storia sacra assume la forza persuasiva e la suggestione di una rappresentazione scenica. Le figure si staccano dal fondo con un senso dolente della realtà terrena. I loro volti e i loro gesti hanno una scarna immediatezza, i loro corpi possiedono una concretezza avvincente.

Non si può parlare di realismo, né di realismo abbozzato. L'artista vuole avvincere lo spettatore con un racconto chiaro, toccante, che arriva subito al nerbo di una verità che sta ben al di sopra della semplice evidenza delle cose. È una rappresentazione rigorosamente scandita dal ritmo degli archetti di coronamento, che raccordano lo spazio del racconto alla superficie architettonica. Si crea cosí un'intima e ro-

A sinistra l'interno del Duomo, con aula a tre navate e presbiterio rialzato su cripta. La navata centrale è suddivisa in quattro grandi campate da archi-diaframma che poggiano su pilastri polistili, alternati a colonne con capitello corinzio. Le volte a crociera sono state eseguite negli anni 1444-55. Nell'assetto originale, il soffitto, scandito dagli archi-diaframma, era in travature di legno a vista.

busta fusione tra le storie bibliche e la realtà dell'osservatore, accentuandone la partecipazione emotiva. Per giunta, grazie agli studi di Chiara Frugoni, possiamo essere certi che Wiligelmo seguí proprio la traccia di un dramma semiliturgico, come quel *Jeu d'Adam* (*Rappresentazione di Adamo*) che ci è giunto dall'area anglo-normanna, e la cui versione originaria, legata a una lunga tradizione orale, è datata tra il 1125 e il 1175.

Spazio di rigenerazione

Il racconto della *Genesi* si conclude con l'approdo di Noè dopo il diluvio. L'arca si presenta come una chiesa romanica, e la scena finale con Noè e i suoi figli, avvolti nella veste candida della nuova alleanza, allude ai riti battesimali. La chiesa è dunque lo spazio della rigenerazione, in perfetto accordo con l'immagine di Rodolfo il Glabro da cui siamo partiti.
E il concetto si completa in perfetta coerenza con i Profeti che adornano gli stipiti del portale centrale, annunciatori della nascita di Cristo, e con le porte originarie dei fianchi, opere di due seguaci di Wiligelmo: la Porta della Pescheria, sul lato nord, rivolta ai peccatori (*vedi box alle pp. 72-75*), precede il racconto della *Genesi*; la Porta dei Principi, sul lato sud, detta anche «del battesimo» perché da lí uscivano i neofiti dopo il rito, racconta le storie del patrono san Geminiano, facendo seguito alla rivelazione di Cristo.

Nella pagina accanto statua lignea di san Geminiano, protovescovo e patrono di Modena, collocata nella navata nord del Duomo.

DA LEGGERE

- *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche* (catalogo della mostra), Panini, Modena 1984
- Cristina Acidini Luchinat, Chiara Frugoni, Monica Chiellini Nari, *La porta della Pescheria nel Duomo di Modena,* Panini, Modena 1991
- *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica* (atti del convegno), Panini, Modena 1993
- Chiara Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena,* Panini, Modena 1996
- Chiara Frugoni (a cura di), *Il Duomo di Modena,* Panini, Modena 1999

Pisa, città dei «Miracoli»

Universalmente noto per la torre pendente, l'intero complesso monumentale della piazza del Duomo è un autentico gioiello dell'architettura e dell'arte del Medioevo. Un insieme sublime, voluto come glorificazione della potenza acquisita dalla città toscana

di Furio Cappelli

A dispetto della mutezza di molti monumenti del Medioevo, il Duomo di Pisa sembra volerci raccontare ogni particolare della sua storia, «in prima persona». Le epigrafi che ne arricchiscono la facciata non tralasciano alcunché, e compongono un lungo carme trionfale in onore della città. In esso si legge che, al momento della fondazione, sono «*trascorsi 1063 anni dalla nascita di Cristo*»: nel marzo del 1064, dunque, i Pisani pongono la prima pietra della loro nuova chiesa.

Alcuni mesi dopo, in agosto, un buon numero di cittadini di ogni ceto si imbarca alla volta della Sicilia e spezza la catena che chiude il porto di Palermo, in mano ai musulmani. I Pisani riescono a catturare «*sei grandi navi colme di ricchezze*». Cinque vengono date alle fiamme, ma di una si recupera tutto il carico, e con il bottino cosí ottenuto si finanzia l'erezione delle stesse mura della chiesa. Ma non finisce qui. I nostri prodi fanno tappa alla foce del fiume Oreto, vicino a Palermo, e vedono pararsi il nemico furente, pronto a un assalto in massa. Lasciano la flotta con le armi in mano e metto-

no in fuga i «Saraceni» facendone strage, poi si accampano sul lido, mettendo a ferro e a fuoco tutto quello che c'è intorno. «*Rimasti incolumi, fecero ritorno a Pisa con grande trionfo*».

Buscheto, piú ingegnoso di Ulisse

La facciata del Duomo mostra anche un sarcofago romano di reimpiego, databile al III secolo d.C.: è la sepoltura del suo artefice, Buscheto, forse pisano, ricordato anche come Operaio, ossia amministratore dell'Opera deputata ai lavori del Duomo. Due epigrafi ne celebrano la memoria. Egli per ingegno superò Ulisse e Dedalo: l'eroe omerico era astuto, ma si distinse solo per aver ridotto in rovina le mura di Troia; Buscheto, invece, seppe erigere «*queste meravigliose mura*».

Dal canto suo, Dedalo, padre di tutti gli architetti, realizzò il Labirinto cretese, vale a dire «*una casa buia*», e in quella riponeva la sua gloria, mentre Buscheto non faceva che erigere splendidi edifici, e il Duomo stesso, «*il tempio di candido marmo*», non temeva confronti. Per realizzarlo, egli dette prova di grandi capacità, e sfidò la cattiva sorte. Il demonio, infatti, fece naufragare una nave che trasportava talune enormi colonne monolitiche destinate alla navata centrale, ma grazie alle sue «*macchine straordinarie*» l'architetto seppe recuperarle dal fondo del mar Tirreno.

Come ricorda la seconda epigrafe, scolpita nel mezzo del sarcofago, Buscheto era talmente ingegnoso da trasformare le prove piú difficili in giochi da ragazzi. Grazie a lui, a un suo semplice cenno, dieci fanciulle potevano sollevare quel che a stento mille buoi potevano muovere e quel che una barca stracarica poteva trasportare. Sapeva, insomma, padroneggiare argani e leve, a tal punto che un'attendibile tradizione gli attribuisce uno spostamento dell'obelisco Vaticano, secoli prima della traslazione progettata da Aristotele Fioravanti (1471) e infine compiuta da Domenico Fontana (1586).

In perfetta coerenza con i toni e i contenuti delle epigrafi celebrative, il Duomo di Buscheto è la perfetta rappresentazione del ruolo impetuoso della città-stato di Pisa nell'orizzonte mediterraneo, tra i secoli XI e XII. Con il suo severo schema basilicale a cinque navate, esalta le origini gloriose della Chiesa locale, legate a un approdo di san Pietro all'antico porto marittimo della città, nel 42 o nel 61 d.C., laddove sorge l'attuale santuario di S. Piero a Grado. Non a caso, lo stesso schema architettonico del Duomo si ri-

Pisa, la piazza del Duomo, nota anche come piazza dei Miracoli per la perfezione dei monumenti. Da sinistra: il Battistero, la cattedrale di S. Maria Assunta e il campanile, la celeberrima Torre pendente, fondati tra l'XI e il XII sec.

GLI ANNI DELLA FABBRICA

1064 Fondazione del duomo di S. Maria Assunta. L'invasione del porto di Palermo da parte dei Pisani frutta un enorme bottino che viene investito nel cantiere della chiesa.

1081-85 Prima attestazione della magistratura consolare.

1092 Il presule Daiberto ottiene il titolo di arcivescovo, dopo che la Chiesa pisana aveva ricevuto la conferma della primazia sulla Corsica.

1099 Partecipazione dei Pisani alla prima crociata.

1100 L'arcivescovo Daiberto diviene primo patriarca di Gerusalemme. Secondo la tradizione, Goffredo di Buglione regala due battenti di fabbricazione bizantina con decori in argento niellato, montati sulla porta sud della facciata del Duomo. Furono perduti a seguito dell'incendio del 1595.

1110, 21 settembre Presumibile data di morte di Buscheto, menzionato per l'ultima volta come Operaio del Duomo.

1116 Il giudice Ildebrando riceve l'investitura di Operaio del Duomo dai consoli del comune, che nella circostanza si sostituiscono d'autorità al vescovo.

1118, 26 settembre Consacrazione del Duomo da parte di papa Gelasio II, che apporta personalmente nuove reliquie.

1135 Si celebra in Duomo un importante concilio che vede la partecipazione di san Bernardo di Chiaravalle.

1150 circa Rainaldo erige la nuova facciata del Duomo.

1152 Su progetto e direzione di Diotisalvi, iniziano i lavori del battistero.

1155-62 Erezione delle nuove mura urbiche.

1159 Guglielmo intraprende la lavorazione del pulpito romanico del Duomo.

1173-74 Inizia la costruzione della torre. In due fasi distinte, si esegue un doppio giro di fondazioni.

1180 Il Comune stabilisce la sua giurisdizione sull'elezione degli Operai del Duomo, che sin erano soliti giurare nelle mani dell'arcivescovo.

1180-81 Bonanno Pisano realizza i battenti bronzei istoriati per la porta centrale della facciata del Duomo, distrutti dall'incendio del 1595.

1207 Il contrasto di giurisdizione tra l'episcopato e il Comune sull'elezione degli Operai del Duomo viene risolto in via definitiva a favore della magistratura civica.

trovava nell'antica basilica Vaticana (e gli affreschi di S. Piero sono una preziosa testimonianza indiretta di come erano impaginati i perduti affreschi della chiesa costantiniana). Ora che Pisa ha stabilito la sua supremazia sulla Sardegna e sulla Corsica, il presule locale può per giunta conseguire il titolo di arcivescovo e di primate (il Duomo è infatti chiesa primaziale, vista l'importanza regionale della sede).

Un esotismo raffinato

Il predominio sul mare, poi, trasforma i Pisani in apripista dell'avventura crociata. E non solo il Duomo si arricchisce di un gran numero di spoglie antiche, in ossequio al prestigio «romano» conseguito, ma sfoggia taluni trofei delle sue avventure piratesche, come il grifo bronzeo di arte islamica che campeggia (in copia) sull'abside maggiore. E, piú ancora dei trofei, la sua veste marmorea con le raffinate bicromie dei parati esterni e i poderosi archi acuti su cui si imposta la singolare cupola estradossata, introducono una nota di raffinato esotismo nell'essenza stessa della sua architettura. Quando, intorno al 1150, su direzione del *pretiosus* Rainaldo, la chiesa venne allungata e dotata di una nuova facciata, quest'ultima elevò sulla solida base classicheggiante una distesa istoriata di loggette, dove si dispiega con fine minuzia il repertorio decorativo delle stoffe importate, di produzione bizantina o islamica.

Il duomo romanico di S. Maria Assunta è sorto sul luogo di una chiesa paleocristiana, in un'area periferica della città, non lontano dal porto ubicato sullo scomparso fiume Auser (nella zona dell'attuale complesso ferroviario Pisa-S. Rossore sono stati recuperati ben 16 relitti di navi da carico, di età compresa tra il III-II secolo a.C. e il V secolo d.C.). La cattedrale venne inclusa nella cinta urbica solo nel

Nella pagina accanto olio su tavola raffigurante il Duomo ornato dalla «cintola», una fascia di stoffa di colore rosso che circondava l'intera cattedrale come un festone e che veniva issata per mezzo di chiodi, tuttora visibili, in occasione delle principali festività del calendario liturgico. Attribuito a Pietro Ciafferi (1604-1661). Collezione privata.

1232 Lavori in corso sulla torre, al livello della terza loggetta.

1245 Guido Bigarelli da Como firma il fonte battesimale del battistero.

1259-60 Nicola Pisano firma il pulpito del battistero.

1260 Pisa, schierata con i ghibellini, partecipa alla battaglia di Montaperti.

1265-66 Nicola Pisano è impegnato nella lavorazione della loggetta esterna del battistero.

1270-75 Giovanni Pisano esegue le figure a mezzobusto nelle ghimberghe (frontoncini) che sormontano la loggetta esterna del battistero.

1271 La torre risulta ancora in costruzione.

1277 Si intraprende la realizzazione del camposanto e si completa una fase edilizia del battistero.

1278-84 Giovanni Pisano è capomastro del battistero. Appone una teoria di statue sulle ghimberghe della loggetta esterna del battistero.

1284 Sconfitta dei Pisani alla battaglia della Meloria. I Genovesi infliggono la quasi totale perdita della flotta navale.

1298 Nomina di una commissione preposta alla torre, presieduta da Giovanni Pisano.

1302 Nel Duomo, Cimabue completa il *San Giovanni Evangelista* del mosaico absidale, e Giovanni Pisano intraprende la realizzazione del pergamo, in sostituzione del pulpito di Guglielmo, trasferito a Cagliari nel 1312.

1310 Completamento del pergamo del Duomo.

1315 Tino di Camaino esegue nel coro del Duomo il monumento sepolcrale di Arrigo VII, parzialmente trasferito nel transetto sud nel 1493.

1321 Vincino da Pistoia completa il mosaico absidale del Duomo.

1333 circa La *Crocifissione* di Francesco Traini segna l'avvio della decorazione pittorica del Camposanto.

1336 È attestato a Pisa il pittore fiorentino Buonamico Buffalmacco, impegnato con tutta probabilità nella decorazione pittorica del camposanto.

1358 Si avvia la costruzione del lato settentrionale del camposanto.

1358-72 Su modello di Zibellino da Bologna, un gruppo di scultori esegue la decorazione terminale del battistero.

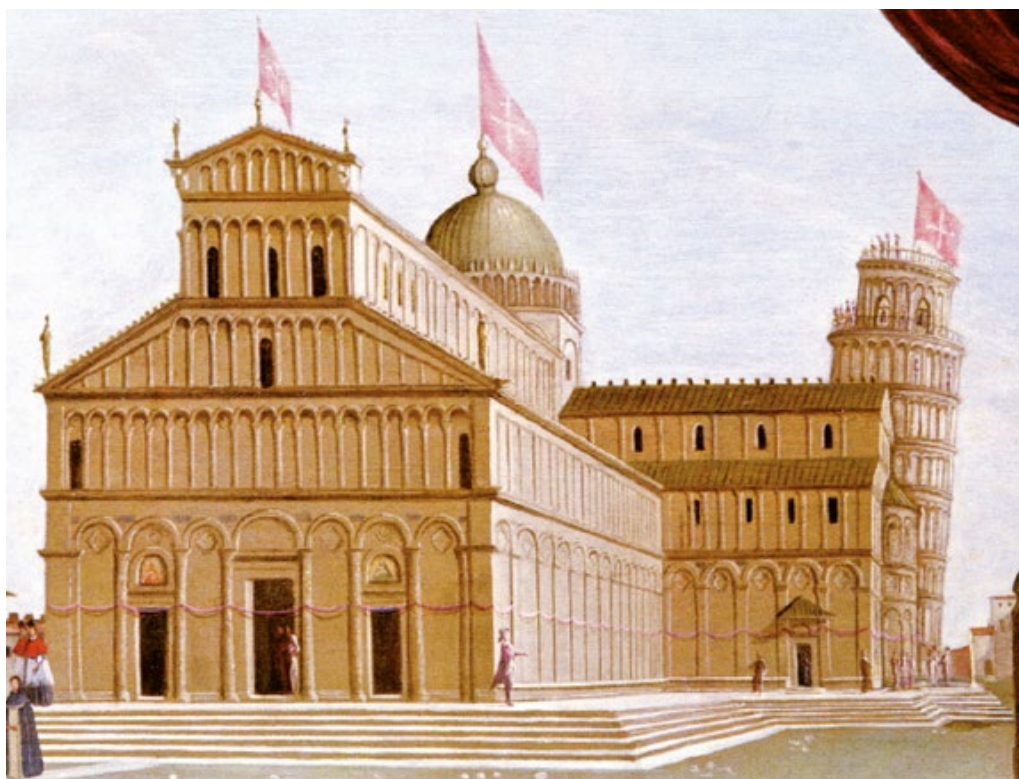
1385-88 I maestri Puccio di Canduccio e Tomeo di Ciomeo lavorano sul coronamento a pinnacoli della cupola del Duomo.

1395 Viene apposta la statua di san Giovanni Battista al sommo del battistero.

1155, quando venne realizzata la Porta del Leone (nome che deriva dalla scultura superstite che spiccava in origine sulla chiave dell'arco, sul lato esterno). Fino al 1562, quando venne sostituita dalla Porta Nuova, essa serviva da ingresso solenne.

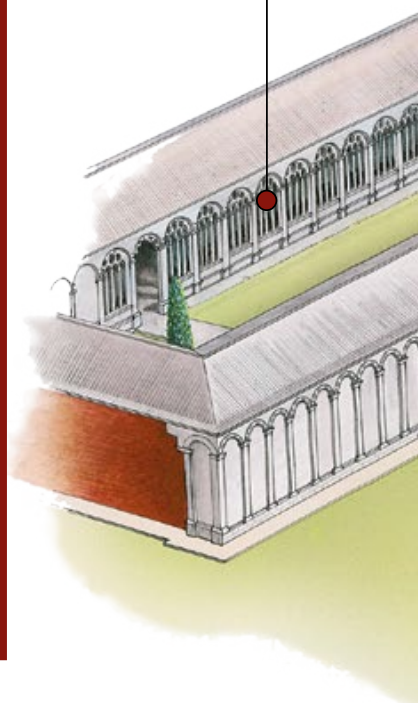
Rapporti geometrici e spaziali

Prima che sorgesse la chiesa, si erano susseguiti un tempio etrusco, una ricca *domus* romana e una necropoli tardo-antica. La chiesa paleocristiana era dotata di un battistero ottagonale, individuato nell'area del Camposanto, che rimase presumibilmente in piedi di fianco alla cattedrale romanica finché non fu ultimato il nuovo e ben piú ampio battistero, avviato nel 1152 su progetto di Diotisalvi in asse alla chiesa di Buscheto (era in asse al Duomo anche l'appena concluso S. Giovanni di Firenze). L'edifi-

(segue a p. 86)

Mirabile armonia

A sinistra il chiostro del Camposanto. Chiesa e cimitero monumentale allo stesso tempo, l'edificio, realizzato a partire dal 1277 e completato nel secolo successivo, chiuse la piazza sul lato settentrionale.

A destra il Duomo, il Battistero e il Camposanto visti dalla Torre pendente.

IL MONUMENTO IN SINTESI

Una città e la sua storia

✓ Perché è importante

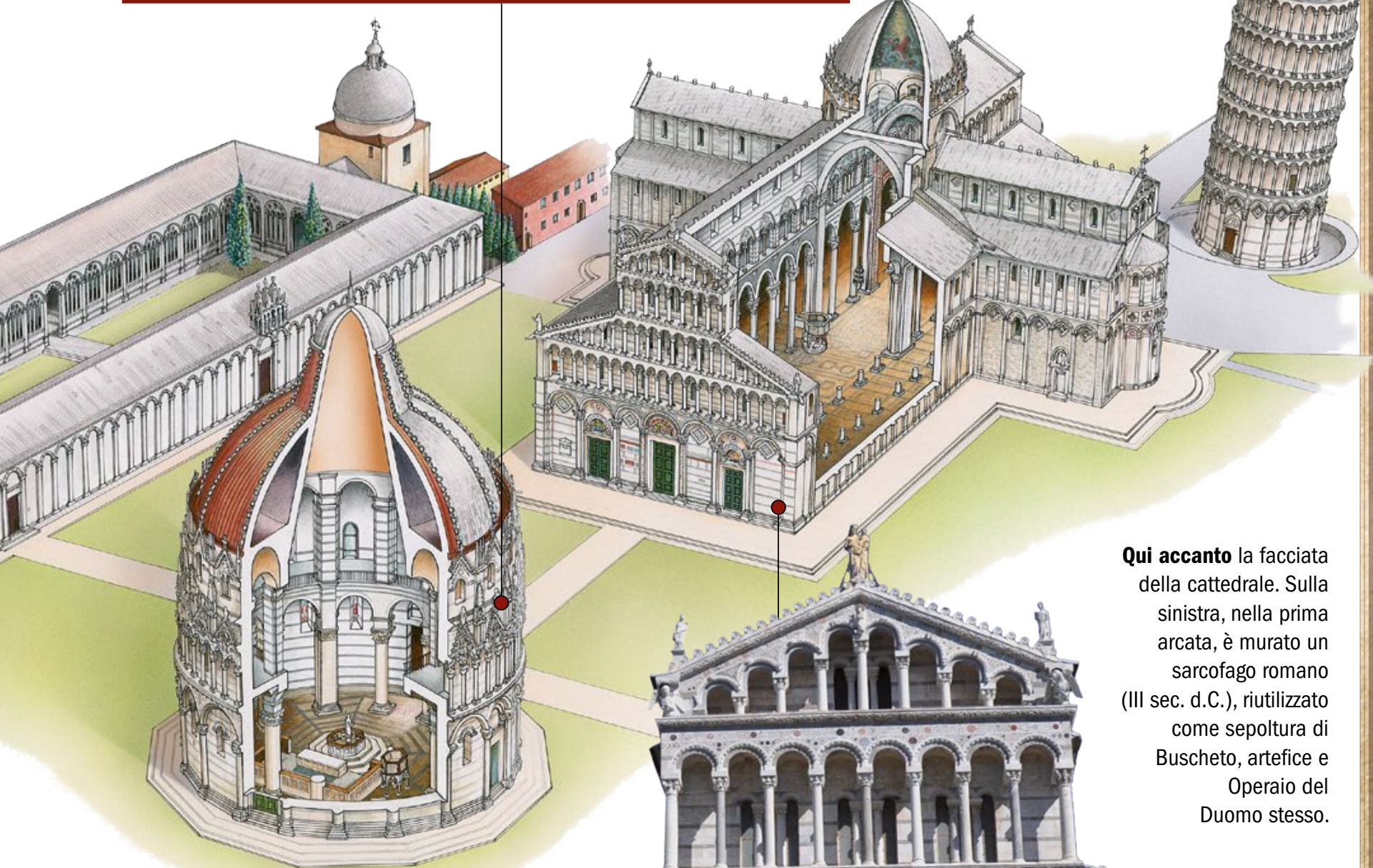
Il complesso del Duomo di Pisa rappresenta in modo autorevole e coinvolgente la potenza di una città-stato che, nel giro di pochi decenni, si affermò nello scenario del Mediterraneo, trasformandosi in una grande realtà economica, politica e culturale.

✓ Il complesso del Duomo di Pisa nella storia

Le gesta dei Pisani sono narrate proprio nella facciata del loro Duomo, e, in questo modo, si evidenzia subito quale nesso profondo ci sia tra la vicenda storica della città e la nascita di questo straordinario complesso monumentale. Ognuno di questi edifici contribuisce a comporre un inno trionfale in onore della celebre repubblica marinara.

✓ Il complesso del Duomo di Pisa nell'arte

La grande profusione di idee e di mezzi messa in atto sin dalla posa della prima pietra del Duomo romanico, ha fatto sí che il suo complesso divenisse un laboratorio irripetibile, in cui furono coinvolti, motivati e formati talenti di altissima levatura. Nella cornice di un'architettura di sapiente raffinatezza, si sviluppa un classicismo che prelude al Rinascimento, e senza l'esempio di Bonanno non avremmo le porte del battistero di Firenze.

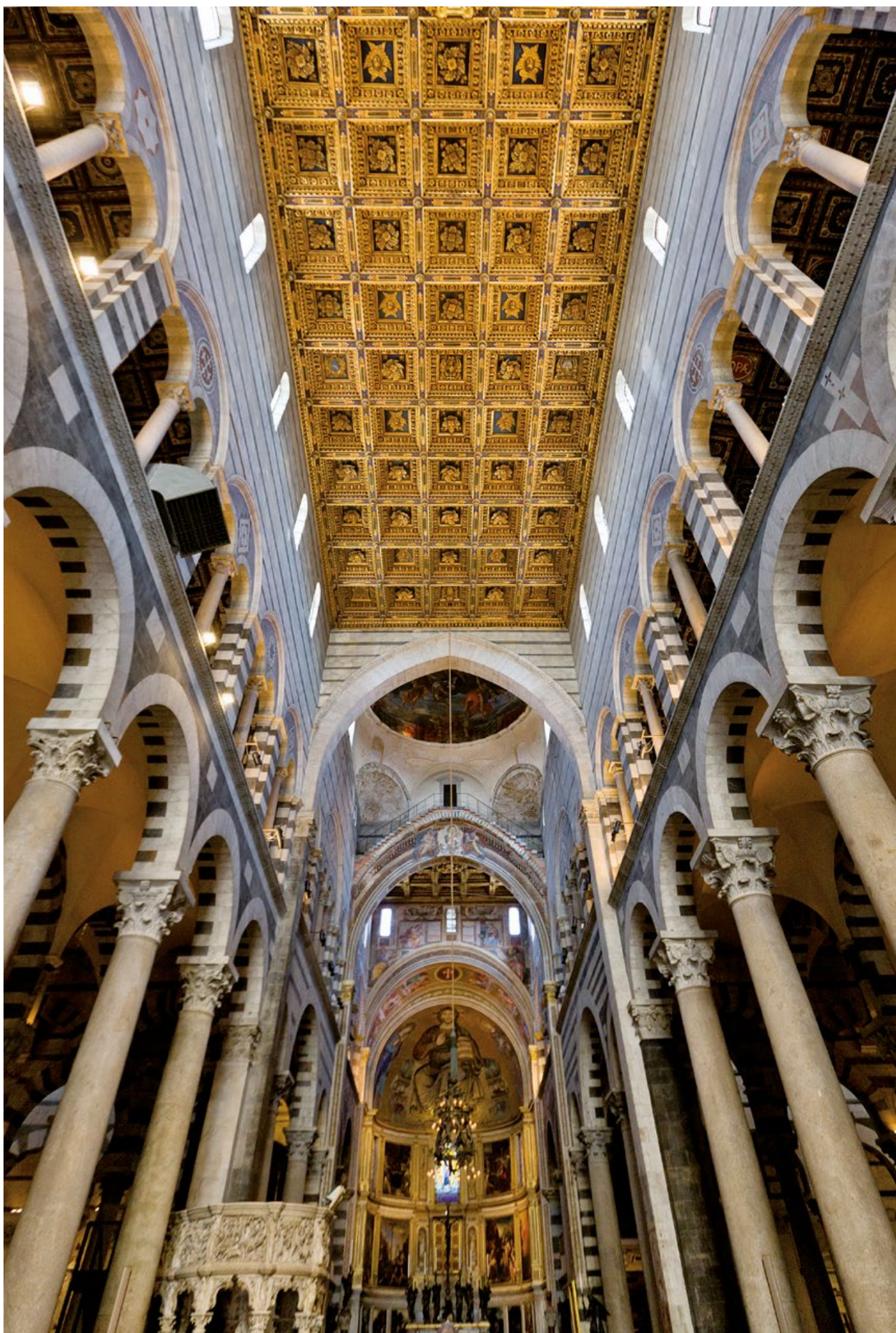
A sinistra particolare della decorazione esterna del Battistero di S. Giovanni, con la loggetta di Nicola Pisano (1265-66) e le statue scolpite da suo figlio Giovanni (1278-84).

Qui accanto la facciata della cattedrale. Sulla sinistra, nella prima arcata, è murato un sarcofago romano (III sec. d.C.), riutilizzato come sepoltura di Buscheto, artefice e Operaio del Duomo stesso.

Sulle due pagine assonometria della piazza dei Miracoli, un complesso monumentale nel quale i diversi elementi si combinano in un gioco di forme e di spazi pressoché perfetto.

cio, a pianta circolare, era concepito in perfetta armonia con il Duomo prospiciente. Si corrispondono, infatti, le scelte decorative classicheggianti degli ingressi principali, il motivo delle loggette che corrono su una fascia basale lavorata ad arcate cieche, le colonne monolitiche dell'interno (8 nel battistero, 24 nel Duomo). Il diametro dell'edificio, poi, equivale alla distanza dal Duomo stesso.
Ma è lampante, poi, il riferimento alla rotonda del Santo Sepolcro di Gerusalemme, cosí come era stata riedificata dai crociati, per essere poi consacrata nel 1149, pochi anni prima della posa della prima pietra dell'edificio pisano: ricorrono infatti la pianta, l'alternanza pilastro-colonne, la presenza del matroneo, l'assetto conico della cupola (mascherato all'esterno dalla sovrastruttura perimetrale). Lo stesso architetto Diotisalvi, peraltro, si cimentò proprio a Pisa in un'altra variante del tema, la chiesa del Santo Sepolcro, che ha firmato alla base del campanile.

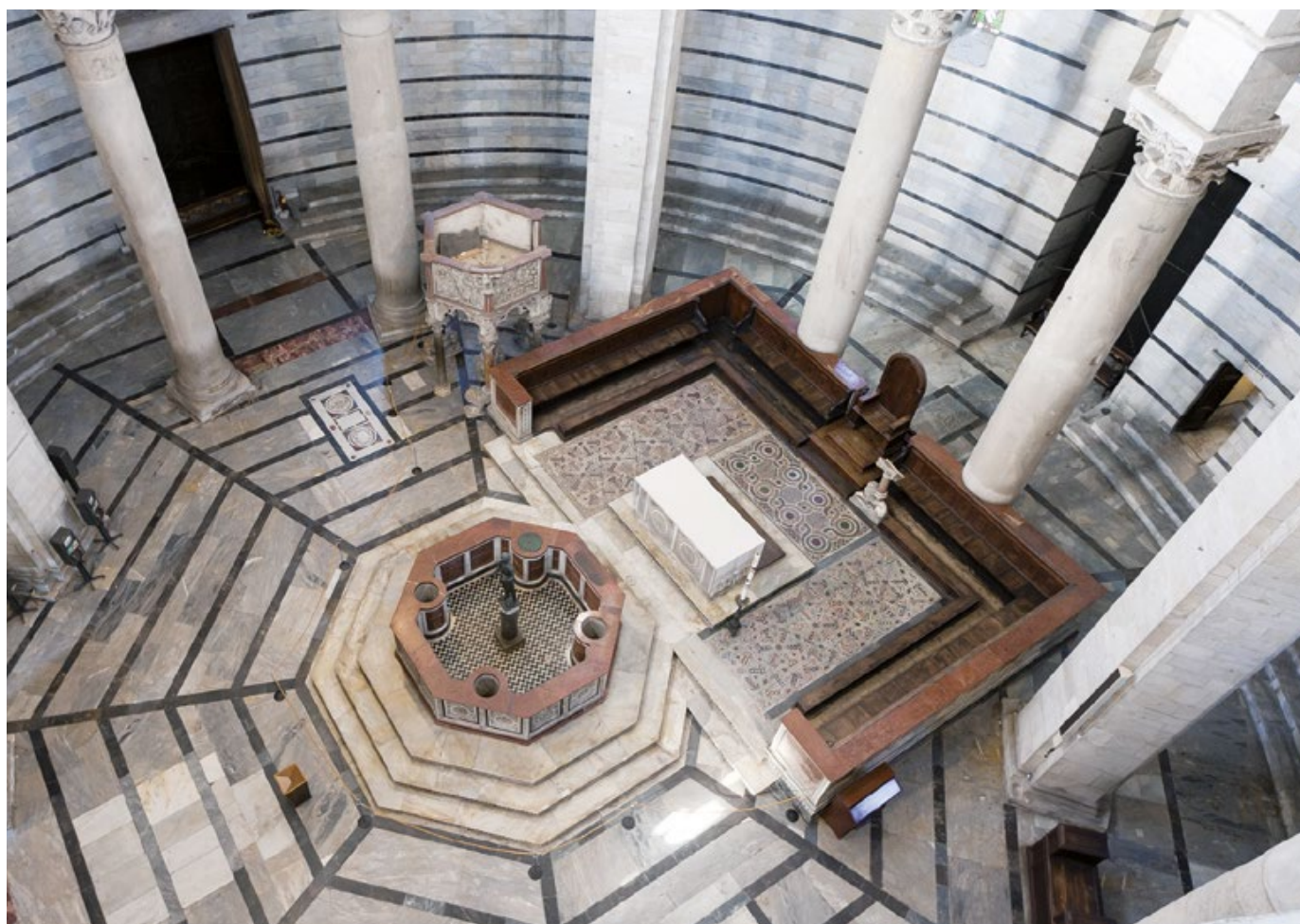
Una lunga gestazione

L'arcivescovo Daiberto, d'altronde, era stato il primo patriarca della Città Santa all'indomani della conquista crociata, e, dal canto suo, il presule Ubaldo Lanfranchi nel 1203 riportò la «terra santa» dal Monte degli Ulivi, con cui provvide a consacrare il terreno di fianco al Duomo, destinato a un nuovo cimitero. Molti anni dopo, nel 1277, il progetto si concretizzò con una decisa veste monumentale, grazie all'interessamento dell'arcivescovo Federico Visconti, con il disegno o la consulenza del maestro Giovanni di Simone. Chiesa e sacrario al tempo stesso, il Camposanto richiese una lunga gestazione (il lato nord fu fondato solo nel 1358), e fu motivato dalla necessità di mettere in bella mostra il perimetro esterno del Duomo, lungo il quale si erano affollati i sarcofagi e le fosse di innumerevoli defunti.
Dopo la traslazione delle salme nel nuovo solenne cimitero, nel 1297-99 fu cosí possibile

Nella pagina accanto, in alto rilievo con scena di *Natività del Signore*, facente parte del ciclo delle *Storie del Nuovo Testamento* che orna le imposte della Porta di S. Ranieri, opera di Bonanno Pisano. Fine del XII sec. *Pisa*, Museo dell'Opera del Duomo.
A destra la navata centrale della cattedrale, delimitata da due file di colonne e fiancheggiata da quattro navatelle, a loro volta divise da colonnati di minori dimensioni, sopra le quali si sviluppano matronei che si affacciano sulla navata stessa.
Nella pagina accanto, in basso il grifone bronzeo di manifattura islamica giunto a Pisa probabilmente nel XII sec. e collocato sull'abside maggiore della cattedrale. Sostituito da una replica, è ora conservato nel Museo dell'Opera del Duomo.

avviare la realizzazione dell'ampia piattaforma gradinata che corse tutt'intorno alla chiesa (in seguito ridotta a un semplice marciapiede), creando una piazza pubblica pavimentata con due punti focali, di fronte alla facciata e nell'area absidale, direttamente collegata alla città. Si creava cosí un percorso di grande significato civico, in funzione delle cerimonie e delle processioni. Già nel 1313, in occasione della Pasqua e della grande festa dell'Assunta, tutt'intorno al Duomo veniva appeso un nastro di seta rossa (la «cintola») impreziosito da gemme e da ornati d'argento. Era gelosamente custodito nella tesoreria del Comune.

Fra l'ospedale e l'Arengo

L'area interessata dal complesso monumentale, l'attuale piazza del Duomo, meglio nota come piazza dei Miracoli (sulla scorta di una fortunata espressione di Gabriele D'Annunzio), fu poi delimitata in modo definitivo sul lato sud dal nuovo ospedale dei pellegrini e degli infermi (1319-38), sul tracciato del vecchio Arengo (la strada deputata agli esercizi a cavallo della milizia cittadina).
Nel 1180-81 il maestro Bonanno Pisano mise in opera sulla facciata del Duomo le imposte bronzee figurate della porta centrale, che, nel 1595, furono purtroppo distrutte da un incendio. Sono invece intatte (e oggi visibili nel Museo dell'Opera del Duomo, dopo un accurato

L'esterno e l'interno del Battistero di S. Giovanni, avviato nel 1152 su progetto di Diotisalvi e ispirato alla rotonda del Santo Sepolcro di Gerusalemme. L'interno è scandito da otto colonne alternate a quattro pilastri, che delimitano uno spazio centrale occupato dal fonte battesimale ottagonale di Guido da Como (1246), dall'altare, dietro il quale è posta la transenna presbiteriale, e dal Pulpito di Nicola Pisano.

Natività, uno dei cinque pannelli rappresentanti Storie di Cristo che ornano il parapetto del pulpito del Battistero, prima grande opera della piena maturità di Nicola Pisano. 1259-60.

restauro), le imposte realizzate dallo stesso Bonanno per la Porta di S. Ranieri, sul transetto sud, nel lato rivolto alla città. Non sappiamo se esse precedano o seguano quelle che egli fuse per il Duomo siciliano di Monreale (1186) e i pareri al riguardo sono discordi. È però indiscutibile il loro altissimo valore compositivo e narrativo. Ogni riquadro è attentamente definito, e le figure si stagliano con insolita evidenza, dimostrando un'abilità dirompente, destinata a fare scuola. Sulle opere di Bonanno, per esempio, dovette meditare Andrea Pisano, quando ricevette l'incarico di fondere i battenti della porta maggiore del battistero di Firenze (1330).

Un maestro venuto dalla Puglia

E dopo che molti artisti di buona tempra si erano avvicendati nella decorazione scultorea del Duomo e del battistero, spesso dimostrando una consapevole padronanza del linguaggio figurativo antico, un maestro oriundo della Puglia, già attivo nei cantieri promossi da Federico II, ebbe modo di realizzare nel battistero la prima grande opera della sua piena maturità. Nicola *de Apulia*, stabilitosi in questa città e divenuto celebre con il nome di Nicola Pisano, realizzò il suo pulpito nel 1259-60. Elemento di grande forza scenica, in funzione delle cerimonie di vario genere, anche laiche, che si tenevano all'interno del battistero – dall'investitura dei cavalieri fino alla nomina dei membri dell'Opera di San Giovanni –, è un arredo del tutto innovativo già nella forma esagonale e nella elaborata articolazione a piú ordini.

Sulle due pagine, dall'alto, in senso orario particolari del Camposanto, realizzato a partire dal 1277 da Giovanni di Simone: un settore del chiostro; particolare dell'affresco dell'*Inferno*, facente parte della sequenza del *Trionfo della Morte* e del *Giudizio Universale*, realizzata dal fiorentino Buonamico Buffalmacco dal 1336; sarcofagi romani riutilizzati come tombe di Pisani illustri. La costruzione del nuovo cimitero monumentale, su un terreno consacrato con la «terra santa» del Monte degli Ulivi, si rese necessaria per accogliere i sarcofagi e le sepolture che si affollavano intorno al Duomo.

Il percorso visivo e concettuale prende quota dai leoni e dai telamoni su cui si impostano le sette colonne marmoree. Sulla fascia degli archi trilobati, le *Virtú* sugli angoli, i *Profeti* e gli *Evangelisti* sui pennacchi, preludono allo straordinario racconto della *Rivelazione*, dall'*Adorazione dei Magi* al *Giudizio Universale*. Nicola studiò le composizioni narrative dei sarcofagi antichi, come quello di Fedra (oggi nel Camposanto), già reimpiegato presso la Porta di S. Ranieri del Duomo come sepolcro della marchesa Beatrice di Toscana (madre di Matilde di Canossa), morta a Pisa nel 1076. In questo modo, l'artista riportò in auge il gusto del racconto scolpito, con una drammaticità e un'evidenza plastica di formidabile impatto.

Di padre in figlio

Sulla loggetta esterna dello stesso battistero si compie il primo passaggio di consegne tra Nicola e suo figlio Giovanni Pisano. Quest'ultimo, infatti, completa il lavoro in due fasi, distinguendosi in modo particolare con gli altorilievi a mezzobusto oggi conservati al Museo dell'Opera (1270-75). Essi raffigurano quattro Profeti, il Battista, la Madonna col Bambino, gli Evangelisti, e dimostrano la grande originalità di Giovanni. Se, per la collocazione, le sculture si ispirano ai complessi delle cattedrali gotiche, la sbozzatura rapida ed essenziale, di grande effetto in una visione distanziata, mostra già le doti di un artefice di piglio moderno.
Tante altre opere Giovanni realizzò per il Duomo, dalla splendida *Madonna col Bambino* in avorio (1298-99), di elegante inflessione francese, alle formelle istoriate che correvano lungo il basamento della chiesa (1297-1308), sino agli altorilievi eretti sull'architrave della Porta di S. Ranieri in onore del sovrano Arrigo VII (1312). Ma tutti ricordano il suo capolavoro indiscusso. Destino volle che, mentre il battistero conservava la prima grande opera del padre Nicola, il figlio fosse chiamato alla sua prova piú ambiziosa nel Duomo prospiciente, dove, nel 1310, sostituí con il suo grandioso pergamo a pianta circolare, all'angolo sud-est sotto alla cupola, il romanico pulpito rettangolare di Guglielmo (1159-62), rimontato presso il Duomo di Cagliari.
Smontato a sua volta dopo l'incendio del 1595

(segue a p. 95)

LA TORRE PENDENTE

«Vero è che piega uno pocho»

Un destino del tutto singolare venne riservato alla torre campanaria del Duomo di Pisa. Nota a tutti per antonomasia come «Torre di Pisa» o «Torre pendente», è uno dei piú famosi monumenti del mondo. Inerpicarsi lungo i 293 gradini della scala che conduce fino alla cima, sfidando la nausea che può suscitare l'apparente oscillazione dell'edificio, costituisce oggi un atto rituale fine a se stesso, a cui si sottopongono migliaia di turisti parimenti «obbligati» a posare nella foto piú o meno spiritosa da scattare sul prato, con la costruzione sullo sfondo. Ma, in origine, quella salita era concepita per uno scopo ben preciso. Grazie a essa, i visitatori potevano gradualmente guadagnare un punto di osservazione privilegiato, per godere in pieno della magnificenza del Duomo e della città di Pisa.
Essa fu per disgrazia fondata in un terreno paludoso soggetto a forte subsidenza. In altri termini, il fondo acquitrinoso non è stabile, ma tende a slittare sotto la pressione della struttura. La costruzione sorge infatti nel letto antico dello scomparso fiume Auser. Fu una vera disdetta che dovesse sorgere proprio lí, ma non c'era alternativa. Era il punto migliore per una torre isolata che doveva intrattenere un dialogo di forte significato simbolico e urbanistico tra il complesso del Duomo e il vivo della città. Non migliorò la situazione la scelta architettonica molto ambiziosa che faceva di questo simbolico «faro» cittadino un osservatorio privilegiato.

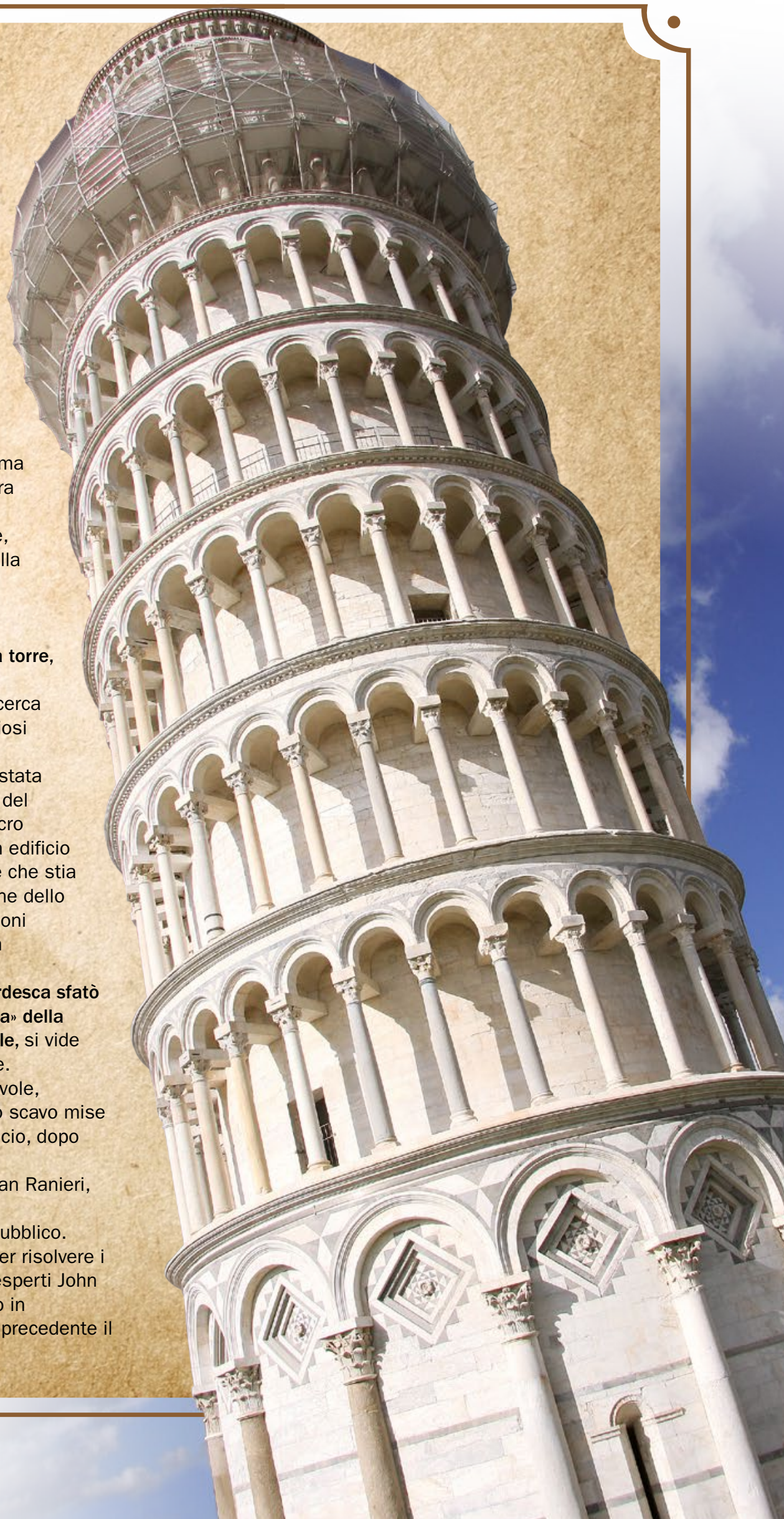
UN PROBLEMA POCO SENTITO

Proprio in funzione delle scale elicoidali ben piú ampie e accurate del consueto, e che dovevano consentire gli affacci sulle loggette prima del culmine, venne ideata una struttura perimetrale piuttosto massiccia, che andò a gravare su una situazione già di per sé assai delicata. L'inclinazione fu avvertita sin dall'inizio, allorché si dovette bloccare il cantiere all'altezza della terza loggetta.
Il momento di questo arresto si colloca tra la fondazione (1173-74) e una fase di riavvio dei lavori, documentata nel 1232. In realtà, il problema non dovette essere avvertito con grande apprensione, visto che i costruttori locali erano abituati a terreni instabili, tanto che Pisa vanta altre torri campanarie pendenti (S. Michele degli Scalzi, S. Sisto, S. Nicola). Con coraggio e grande sensibilità empirica, si decise di controbilanciare l'inclinazione deformando il cilindro della struttura, in modo da caricare le fondazioni sul lato opposto a quello soggetto allo sprofondamento.
L'inevitabile irregolarità visiva che, evidentemente, non avrebbe suscitato particolari imbarazzi (un anonimo del Quattrocento commenta: «*Vero è che piega uno pocho*»), sarebbe stata in parte compensata dalla cella campanaria conclusiva, grazie all'andamento rettilineo della sua terminazione, ottenuto accortamente, elevando di piú il muro della cella sul versante inclinato.
La cupola finale, senz'altro prevista, non fu mai intrapresa, per non eccedere troppo nell'azzardo.
Non abbiamo alcuna indicazione certa sull'autore del progetto. Giorgio Vasari era convinto che fosse il fonditore Bonanno Pisano, in collaborazione con lo scultore Guglielmo, autore del vecchio pulpito del Duomo.
La «candidatura» di Bonanno tornò in auge nel 1838, quando fu ritrovata tra la torre e la Porta di S. Ranieri l'impronta in negativo di un'epigrafe che recava il suo nome, oggi murata proprio sulla torre. Per l'autore del progetto resta cosí la valida alternativa di Diotisalvi, non tanto per il suo nome, quantomai propiziatorio in un edificio del genere, ma per le evidenti assonanze stilistiche con il battistero da lui avviato nel 1152. Combacia anche la tecnica delle fondazioni, realizzate in entrambi gli edifici in due gettate distanziate nel tempo. Nella prima fase della costruzione dovette essere coinvolto lo scultore Biduino, abile interprete di quella vena classicista già ben viva nella scultura toscana del XII secolo. Ha lasciato la sua firma nel cospicuo sarcofago

Nella pagina accanto la lastra a rilievo della Torre raffigurante due navi che giungono in un porto simboleggiato dalla torre centrale. Attribuito allo scultore Biduino, XII sec.
In questa pagina un'immagine della Torre, con la caratteristica pendenza. In assenza di indicazioni certe, viene attribuita al fonditore Bonanno Pisano o a Diotisalvi, che progettò anche il Battistero.

lavorato all'antica che è oggi custodito nel camposanto, e nella fascia basale della torre ha eseguito con ogni probabilità i fregi con animali apotropaici, posti a difesa dell'edificio. A lui vanno anche attribuiti il pesce a rilievo dell'interno, che allude all'anima vagante del fedele, nonché la bellissima lastra con due navi che giungono in un porto, raffigurato da una solida torre centrale (il che, naturalmente, allude alla valenza di «faro» della stessa torre pendente).

UN'INTERPRETAZIONE FUORVIANTE

Ma la stranezza e, insieme, la resistenza della torre, hanno suscitato nel tempo un'infinità di interrogativi, mettendo in secondo piano la ricerca dei suoi possibili artefici. Per non pochi studiosi (e questa convinzione resisteva ancora nell'Ottocento), una struttura del genere era stata innalzata intenzionalmente. Il clima culturale del manierismo aveva ispirato le bizzarrie del Sacro Bosco di Bomarzo (1547), dove si ammira un edificio volutamente inclinato, per dare l'impressione che stia per cadere da un momento all'altro, e, alla fine dello stesso secolo, gli eruditi locali Tronci e Roncioni sostennero che la torre era stata elevata con un analogo intento «illusionistico».
Nel 1838 l'architetto Alessandro Della Gherardesca sfatò definitivamente il mito dell'inclinazione «voluta» della torre. Rimettendo in luce la parte basamentale, si vide infatti che anche le fondazioni erano inclinate.
La modesta acquisizione ebbe un costo notevole, poiché l'afflusso dell'acqua nel «catino» dello scavo mise sensibilmente in moto l'inclinazione dell'edificio, dopo secoli di sostanziale stabilità.
Il 16 giugno 2001, nel giorno della festa di san Ranieri, dopo delicatissimi e risolutivi interventi di consolidamento, la torre è stata riaperta al pubblico.
La diciassettesima commissione nominata per risolvere i problemi del monumento, avvalendosi degli esperti John Burland e Carlo Viggiani, è riuscita a metterlo in sicurezza, riportando l'inclinazione allo stato precedente il disastroso intervento del 1838.

A destra statua in avorio della Madonna col Bambino, eseguita da Giovanni Pisano per la Cattedrale. 1298-99. *Pisa*, Museo dell'Opera del Duomo.
A sinistra Madonna col Bambino scolpita anch'essa da Giovanni Pisano per il Battistero nel 1270-75. *Pisa*, Museo dell'Opera del Duomo.

DOVE E QUANDO

I locali della Canonica nuova e dell'Ospedale nuovo ospitano il **Museo dell'Opera del Duomo** e il **Museo delle Sinopie**, naturale completamento della visita del complesso monumentale: nel primo è possibile conoscere importanti opere dislocate dai monumenti e accedere a supporti illustrativi; il secondo espone disegni preparatori per gli affreschi del Camposanto, da quelli piú antichi a quelli di Benozzo Gozzoli
Orario la **Torre Pendente**, la **Cattedrale**, il **Camposanto**, il **Battistero**, il **Museo dell'Opera del Duomo** e il **Museo delle Sinopie** sono aperti tutti i giorni, con orari differenziati nel corso dell'anno: per il dettaglio, si può consultare il sito web dell'Opera del Duomo: www.opapisa.it

È inoltre consigliabile, come ulteriore approfondimento, la visita del **Museo Nazionale di S. Matteo**
Orario feriali, 8,30-19,00; festivi, 8,30-13,30; chiusura: lunedí, 1° gennaio, 1° maggio e 25 dicembre
Info tel. 050 541865; www.sbappsae-pi.beniculturali.it

e ricomposto nel 1926 da Pèleo Bacci nella navata centrale, il pergamo di Giovanni è un'opera di grande artificio e virtuosismo. Ogni elemento strutturale è prevaricato dalle figure. La scultura permea ogni dettaglio e si impone già di prepotenza con i sostegni figurati della parte basamentale. Giovanni punta al ritmo convulso, all'effetto di massa, ai giochi di luce e di ombra, toccando con pari intensità punte di estasi (come nell'*Adorazione dei Magi*) e di rovente drammaticità (come nella *Strage degli innocenti*). Nella lunga epigrafe di corredo, lo scultore si dimostra ben consapevole di aver realizzato con maestria indiscutibile un'opera mai tentata sino a quel momento, e non nasconde che ciò lo aveva esposto a critiche malevole e a roventi delusioni.

Rilievo raffigurante il *Tradimento di Giuda* e la *Cattura di Gesú*, parte della decorazione del pergamo del Duomo realizzato da Giovanni Pisano tra il 1302 e il 1310, in sostituzione al precedente pulpito di Guglielmo.

Le speranze di Dante

Altri ingegni hanno lasciato un'impronta significativa nel coro del Duomo. Nel 1302, quando Giovanni intraprese il pergamo, Cimabue era intervenuto sul mosaico absidale, completando il *San Giovanni Evangelista* di fianco al *Cristo pantocratore*. Sotto, nel mezzo della stessa abside, era ubicato il monumento funebre del già citato Arrigo (Enrico) VII di Lussemburgo, l'imperatore su cui Dante riponeva le proprie speranze, accolto a Pisa in pompa magna proprio sul sagrato del Duomo, nel 1312. L'opera, ultimata da Tino di Camaino nel 1315, fu poi smembrata. Il sarcofago è murato nel transetto sud, mentre il solenne gruppo scultoreo con il sovrano e i suoi consiglieri si trova oggi al Museo dell'Opera.

Un grande complesso pittorico, gravemente danneggiato nel 1944, si sviluppa poi sulle pareti del Camposanto, a partire dalla grande *Crocifissione* realizzata intorno al 1333 sul lato est, forse a opera del pisano Francesco di Traino (o Traini), al quale vengono anche attribuiti i mosaici absidali del transetto del Duomo (*Annunciazione* e *Assunzione*).

Il pittore fiorentino Buonamico Buffalmacco, ricordato da Boccaccio e attestato a Pisa nel 1336, gli fece seguito, come si ipotizza concordemente, realizzando di fianco e sulla parete attigua sud un vasto ciclo. Dopo le storie *post mortem* di Cristo (*Resurrezione*, *Incredulità di Tommaso*, *Ascensione*) di fianco alla *Crocifissione*, Buffalmacco si distingue in modo particolare nell'imponente sequenza del *Trionfo della Morte* e del *Giudizio Universale*, corredato da un *Inferno* di evidente ispirazione dantesca.

Man mano che procede il restauro, la sequenza ha iniziato a essere gradualmente ricollocata *in situ*. Sfoggiando grande abilità narrativa, il pittore fiorentino offre uno spettacolo sgargiante, con un'immensa profusione di figure rese con freschezza e puntiglio, e al tempo stesso immerse in un'atmosfera di sfrenata inventiva visionaria. Lo stesso Boccaccio sembra essersi ispirato a questi dipinti per la «cornice» del *Decamerone*. Da qui, infatti, poté trarre l'idea della congrega di giovani che si divertono spensierati, in un giardino ridente (un «*verziere*»), mentre la morte trionfa inarrestabile.

DA LEGGERE

- Adriano Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, Panini, Modena 1995
- Mauro Ronzani, *La formazione della piazza del duomo di Pisa*, in *Bollettino dell'Istituto Storico-Artistico Orvietano*, XLVI-XLVII (1990-91), Orvieto 1997; pp. 19-134
- Carlo Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Viella, Roma 1997
- Fabio Redi (a cura di), *Pisa. La città, le chiese, le case, le cose*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2000
- Guido Tigler, *Toscana romanica*, Jaca Book, Milano 2006

È qui la bellezza di Firenze

Era cosí «perfetto» che gli stessi abitanti della città sull'Arno lo ritenevano un monumento dell'età dei Cesari. Suggestioni antiche, infatti, ma anche esotismi orientali, caratterizzano la chiesa piú amata da Dante. Il cui geniale architetto, però, è rimasto per sempre anonimo...

di Furio Cappelli

Il battistero di S. Giovanni è uno dei monumenti-simbolo di Firenze. Trovandosi di fronte alla cattedrale di S. Maria del Fiore, che si erge sul paesaggio urbano con il campanile di Giotto e la cupola del Brunelleschi, completa un insieme ben noto a qualsiasi «forestiero» di ogni epoca. A differenza della stessa cattedrale, iniziata nel 1296 su progetto di Arnolfo di Cambio, ignota è la paternità del battistero, che i Fiorentini, d'altronde, hanno visto come un monumento dell'antichità romana (*vedi box a p. 98*). In casi del genere non occorre rammaricarsi per il fatto che nessuna fonte abbia

Firenze. Il battistero di S. Giovanni, alle cui spalle si riconosce la cattedrale di S. Maria del Fiore, affiancata dal campanile di Giotto.

IL «TEMPIO DI MARTE»

Una magnifica sopravvivenza

Gli ingegni del Rinascimento che studiavano il battistero erano convinti che fosse stato costruito ai tempi della Roma imperiale. Era impensabile che qualcuno potesse concepire un'opera cosí bella e grandiosa in quel Medioevo la cui arte «gotica», ossia barbarica, era stata duramente stroncata da Raffaello e da Giorgio Vasari. Ecco allora comparire il battistero («riportato» al suo assetto templare) nella veduta di una *Città ideale* (1480-84, oggi a Baltimora), come *pendant* al Colosseo. Lo stesso Brunelleschi fa del battistero il protagonista di una delle sue celebri esercitazioni prospettiche, e persino la sua cupola di S. Maria del Fiore (1420-1438) riprende dalla cupola del «tempio di Marte» la conformazione a sesto acuto della calotta.

tramandato il nome dell'architetto. Quel che conta, qui come al Pantheon o al Colosseo, è l'idea di Roma che si materializza in una costruzione ardita ed elegante, con la sua cupola di 26 m di diametro e le superfici ricoperte di marmi, scandite con un gusto di pura classicità.

La statua scomparsa

Chiunque sia stato l'artefice del battistero, mai avrebbe pensato che nel giro di due secoli la sua opera sarebbe stata attribuita all'epoca dei Cesari. Eppure cosí è stato. Il cronista Giovanni Villani, che scriveva nella prima metà del Trecento, è convinto che il battistero di S. Giovanni sia il tempio di Marte dell'antica *Florentia*, da tempi remoti convertito al culto cristiano. Stessa tradizione traspare nella *Commedia* dell'Alighieri. In una lunga perifrasi, nel XIII canto dell'*Inferno* (vv. 143-150), Firenze è la città che era passata sotto la protezione di san Giovanni Battista dopo essere stata devota al dio Marte. La statua-simulacro del dio della guerra, secondo il Villani in precedenza conservata all'interno del battistero di S. Giovanni (quando era ancora un tempio pagano), avrebbe lasciato un cospicuo frammento di sé visibile in capo al Ponte Vecchio, ma un'inondazione, nel 1333, ne fece perdere ogni traccia.
E ancora Dante nel XIX canto dell'*Inferno* (vv. 16-21), ricorda il battistero fiorentino con orgoglio e con un vibrante senso di appartenenza. Infatti, «*nel mio bel San Giovanni*», il poeta trasse in salvo un tale che rischiava di affogare in una delle anfore in terracotta utilizzate per la celebrazione del rito, nel recinto dell'antico fonte centrale. Anziché riempire d'acqua l'intero fonte, all'epoca di Dante si utilizzavano cinque «battezzatoi» simili ai recipienti utilizzati per il trasporto dell'olio e del vino.
Pochi, dopo aver letto quei versi, mettono a fuoco il singolare incidente che vide l'Alighieri come protagonista, mentre molti certamente ricordano che il poeta venne battezzato in S. Giovanni. E quella chiesa era «sua» anche perché, bagnandosi in quel fonte (a Pasqua o alla festa del Battista, quando i Fiorentini davano vita a un tripudiante rito collettivo), Dante non solo entrò nella comunità dei credenti, ma divenne cittadino di Firenze. La bellezza del battistero è la bellezza della «sua» città. Ed è perciò naturale che egli anelasse a tornare presto in riva all'Arno, dopo il doloroso esilio, per essere incoronato come poeta proprio in quel fonte: «*ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesmo prenderò 'l cappello*» (*Paradiso*, XXV, 8-9).
Non dobbiamo, a questo punto, stupirci del fatto che a quell'epoca i Fiorentini considerassero il battistero la loro vera cattedrale. Giovanni Villani parla infatti, esplicitamente, del «*duomo di S. Giovanni*». La dedica al Battista, ossia al precursore di Cristo, già sfoggiata dalla cattedrale sin dall'età paleocristiana, assunse un rilievo nuovo. Con la sgargiante «reggia» che il battistero gli offriva, san Giovanni diveniva il degno patrono di una città bella e potente.
Il S. Giovanni era anche uno scrigno, deputato alla custodia della bandiera di Firenze e di tutti i gonfaloni offerti in omaggio al patrono. Nella vita di ogni giorno acquisiva importanza, poi, come punto di riferimento privilegiato (*umbilicus urbis*, il centro della città): già all'epoca del Villani, ogni misura volta a descrivere la distanza da Firenze aveva nel battistero il suo punto di partenza. Un edificio del genere era anche luogo della memoria e le sepolture illustri si assiepavano intorno alle sue mura, talvolta reimpiegando sarcofagi di età romana.

Dimensioni fuori dall'ordinario

Il battistero si presentò con dimensioni del tutto spropositate rispetto alla cattedrale romanica, e il fatto stravolgeva i rapporti gerarchici tra la chiesa principale e quella battesimale, che della prima costituisce un elemento complementare, peraltro non necessario. Come risulta da una recente disamina di Guido Tigler, il S. Giovanni doveva essere in costruzione intorno al 1118, quando si era concluso il «rivoluzionario» cantiere della cattedrale pisana. Esso fu dunque eretto dalle fondamenta in piena età romanica.

Nella pagina accanto pianta a volo d'uccello di una parte del centro storico di Firenze, con i piú importanti luoghi e monumenti in essa compresi:
1. Battistero di S. Giovanni;
2. Cattedrale di S. Maria del Fiore;
3. Campanile di Giotto;
4. Orsanmichele;
5. Ponte Vecchio;
6. Palazzo Vecchio;
7. Biblioteca Laurenziana.

FUNZIONI SACRE E PROFANE

Battesimi, investiture e giuramenti

Il significato «pubblico» del battistero di S. Giovanni, al di là della sua specifica funzione liturgica, prorompeva con forza nei rituali della società laica che lí trovavano lo sfondo piú adatto. Come emerge dai versi in cui Dante sogna d'esservi incoronato poeta (*vedi, nel testo, alla pagina precedente*), il fonte era anche luogo di investitura per i poeti, nonché per i cavalieri; era inoltre la sede deputata per i solenni giuramenti, e lí culminava la celebrazione in onore del patrono cittadino, con il dono delle stoffe pregiate (i palii) da parte dei magistrati del Comune nella ricorrenza del Battista (il 24 giugno), mentre nella piazza (come si vede ancora oggi), sin dal Quattrocento, si assisteva allo scoppio del carro, in occasione della Pasqua.

Animati da un forte spirito di competizione, i Fiorentini vollero cosí rispondere alla grande impresa edilizia della città marinara.
Rimane insoluto il dubbio sull'eventuale esistenza di un battistero paleocristiano sullo stesso luogo della costruzione attuale. A oggi non ne esiste testimonianza documentaria o traccia archeologica inequivocabile. È però possibile che alle funzioni del rito fosse destinata in precedenza un'area specifica o una cappella del duomo, come spesso avveniva nelle città sin dall'età carolingia, quando ormai le motivazioni liturgiche e pastorali del battistero come edificio isolato e a sé stante si erano esaurite. A ogni modo, nel 1128 il battistero era verosimilmente già in grado di assolvere alle sue funzioni, dal momento che l'antico fonte conservato in duomo fu trasferito nel nuovo edificio. Per effetto di questa «traslazione» la dedica della cattedrale ai santi Giovanni e Reparata si smembrò. S. Giovanni «passò» al battistero e S. Reparata (una

martire siriaca presto dimenticata) rimase a designare il duomo.
Nel confronto tra l'austera cattedrale di S. Reparata (consacrata nel 1059) e il nuovo rutilante battistero, il S. Giovanni ebbe la meglio, al punto che, come già ricordato, nella percezione dei Fiorentini strappò al duomo la qualifica di chiesa principale della città. S. Reparata era una cattedrale su misura di una città di limitata estensione, strettamente legata alla volontà dell'istituzione episcopale. Il battistero, invece, è l'edificio «corale» di rappresentanza di una città potente, che vive una veloce e formidabile ascesa economica e sociale. Mentre la chiesa è in costruzione, i popolosi sobborghi hanno portato a 25mila il numero degli abitanti e la nuova cinta muraria, realizzata tra il 1172 e il 1175, racchiude una superficie di 80 ettari, pari cioè al triplo dell'estensione altomedievale.
Nel progetto del S. Giovanni, determinante fu il ruolo del vescovo Ranieri (1071-1113), onorato di una sepoltura con epitaffio monumentale all'interno dell'edificio. Il battistero poté prendere forma grazie a un momento di fausta collaborazione tra il prelato e gli amministratori della città, ma richiese anche un sostegno economico poderoso, che poteva essere garantito solo dagli introiti di un'attività commerciale sempre piú intensa.

Un rapporto viscerale

D'altronde, la magistratura consolare, in cui si identifica la prima forma del Comune, entrò in crisi alla metà del XII secolo, quando il formidabile sviluppo delle attività manifatturiere e mercantili aveva fatto entrare in scena i settori piú dinamici della società. E proprio nel 1150 è attestato che l'Arte di Calimala, la potente corporazione dei mercanti di stoffe, patrocinò il completamento del battistero. In quell'anno, infatti, venne eretta la lanterna che campeggia sulla cupola. Fu l'inizio di un rapporto pressoché viscerale che legò a doppio filo il battistero al vivo della società fiorentina.
Si è accennato al fatto che il battistero costituiva una risposta al Duomo di Pisa (1063-1118). L'uso di lastre marmoree per il rivestimento delle pareti, giocato sull'accostamento di tonalità chiare e scure grazie all'impiego del bianco di Carrara e del serpentino verde di Prato, fu il terreno principale del confronto. Si trattava di una preziosa prerogativa di chiara derivazione classica: mentre a Pisa si utilizzava il calcare, tagliato in blocchi, con soluzioni decorative molto lineari, per fare poi sfoggio di un esube-

(segue a p. 104)

Il battistero di S. Giovanni è stato protagonista, nel tempo, di confronti significativi, reali e immaginari. Ai secondi appartiene la visione «antica» del monumento (*foto in alto*) elaborata da un artista, probabilmente identificabile con Fra' Carnevale (al secolo Bartolomeo di Giovanni Corradini), che, nel 1480-84, dipinse su tavola una *Città ideale*, in cui il battistero compare accanto al Colosseo e all'arco di Costantino. La foto a destra, invece, mostra il lato est del battistero, cioè quello rivolto verso S. Maria del Fiore e il campanile di Giotto, secondo uno schema analogo a quello della piazza dei Miracoli di Pisa (*vedi l'articolo alle pp. 80-95*).

Forme e colori di un capolavoro

A sinistra particolare del grande mosaico che orna l'interno della cupola del battistero di S. Giovanni. L'opera si articola in registri, dedicati a *Storie di san Giovanni Battista*, dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*. In basso, al centro, domina la figura del Cristo Giudice.
In basso, sulle due pagine spaccato assonometrico del battistero.

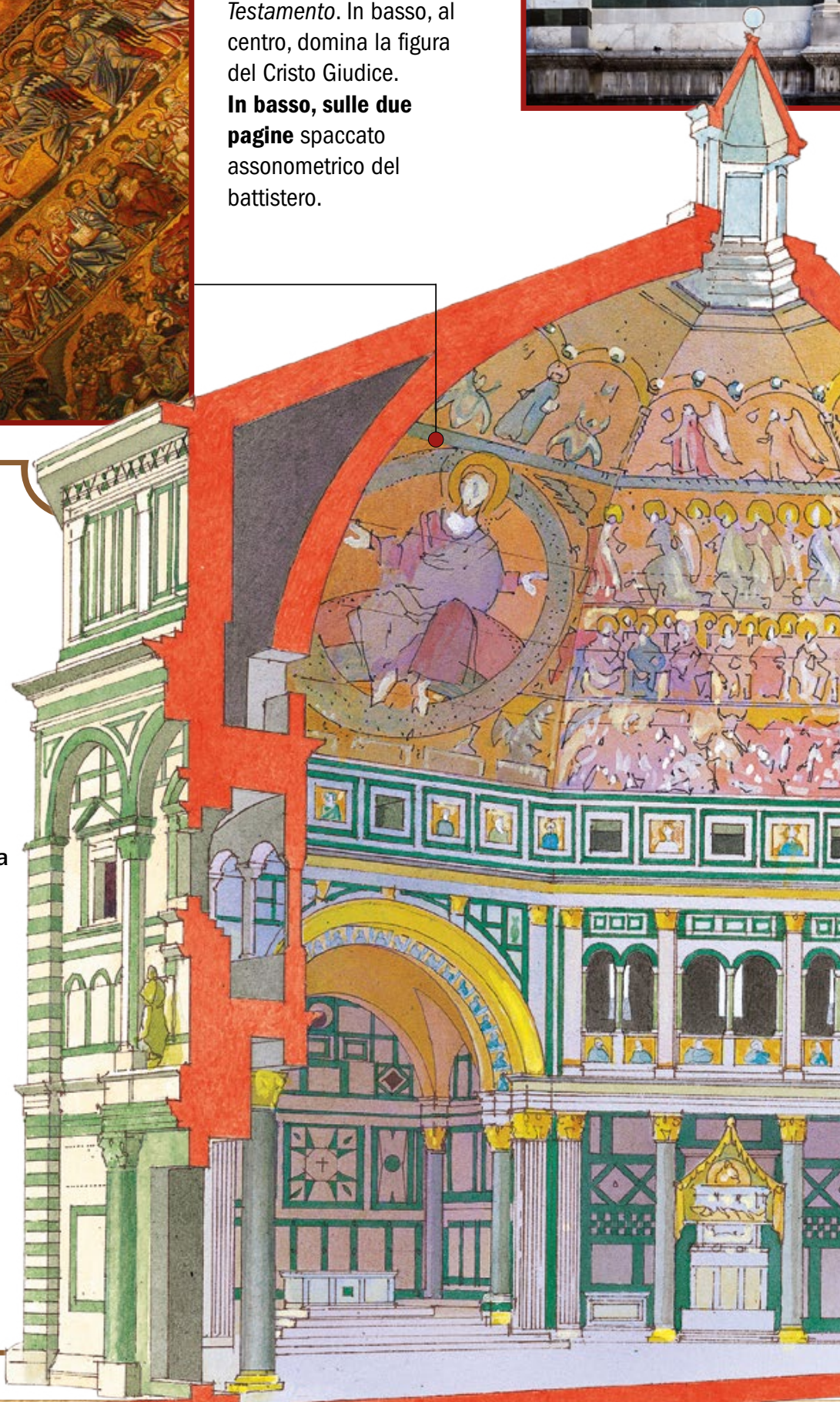
IL MONUMENTO IN SINTESI

Valori e primati

Perché è importante
Il S. Giovanni di Firenze è un punto simbolico di riferimento e di rappresentanza, «reggia» del patrono e custode delle glorie della cittadinanza. Al suo interno e nello spazio antistante si forgia la grandezza di Firenze: è la «culla» del *civis Florentinus* e del Rinascimento.

Il Battistero nella storia
È il primo battistero che emerge nella scena urbana del pieno Medioevo, in perfetta consonanza con un momento di grande fervore economico e sociale. Manifesta in modo sorprendente l'ascesa del ceto mercantile e lo scardinamento del vecchio quadro istituzionale, basato sul rapporto tra i vescovi e l'aristocrazia consolare.

Il Battistero nell'arte
Il «bel San Giovanni» ha fatto rinascere un'idea di *Romanitas* nello scenario di una città potente e bellicosa, che si identifica con l'Urbe stessa. La sua architettura, i suoi decori e i suoi arredi compongono un irripetibile insieme di grande coerenza, in cui anche l'apogeo sublime della Porta del Paradiso si armonizza perfettamente con il contesto.

A destra particolare della replica della Porta del Paradiso, il cui originale è conservato nel Museo dell'Opera del Duomo.

In alto la decorazione esterna del battistero, giocata sull'alternanza di pietra chiara (marmo bianco di Carrara) e scura (serpentino verde di Prato).

LE DATE DA RICORDARE

1113 Morte del vescovo Ranieri.

1115 Morte di Matilde di Canossa. I Pisani, in procinto di assaltare Maiorca (isole Baleari), si alleano con i Fiorentini onde scongiurare che i Lucchesi approfittino dell'assenza dei *milites* per saccheggiare la città marinara.

1118 Probabile data di costruzione del battistero di S. Giovanni.

1125 I Fiorentini conquistano definitivamente la città di Fiesole.

1128 Il fonte battesimale del Duomo viene trasferito in S. Giovanni.

1150 L'Arte di Calimala finanzia la lanterna del battistero.

1158 Prima vittoria sui Senesi, a Montemaggio.

1171 Alleanza con Pisa nella lotta contro Federico Barbarossa.

1172-1175 Si erige la nuova cinta muraria (25 000 abitanti).

1174 Seconda vittoria sui Senesi, ad Asciano.

1177 Insurrezione capeggiata dagli Uberti.

1182 Conquista di Empoli; prima attestazione di uno statuto comunale.

1184 Penetrazione nel Mugello.

1197 Firenze è capofila nella lega di San Genesio tra le città toscane filopapali.

1202 Si avvia l'erezione della «scarsella» del battistero.

1207 Terza vittoria sui Senesi, a Montalto; viene ultimato il pavimento di S. Miniato al Monte.

rante sfavillio di figurazioni intarsiate nella nuova facciata di Rainaldo (1150-1170 circa), Firenze fece del marmo stesso la trama e l'ordito di una scrupolosa reinvenzione del mondo antico. In tal modo l'edificio non temeva alcun confronto con le costruzioni coeve.
Le finte architetture e le fantasie geometriche degli intarsi si inserivano all'interno di una «romaneggiante» struttura organica, studiata in modo da ricreare i fasti dell'antichità nel cuore della nuova Firenze. I colonnati che scandiscono le pareti interne al pianterreno sono una chiara citazione del Pantheon, e il matroneo che li sovrasta, ritmato da finestroni bifori come una solenne loggia, è degno di un mausoleo imperiale. La compatta severità dell'esterno, dal canto suo, colpisce non solo per la rigorosa scansione delle pareti, ma anche per la meticolosa cura dei dettagli. Le stupende finestre che illuminano il matroneo sembrano tolte di peso da un edificio monumentale romano, e non sfigurerebbero in qualsiasi facciata del pieno Rinascimento.
Accanto all'eredità romana trova spazio un mondo «esotico» di soluzioni costruttive e di forme ornamentali. L'ingegnosa struttura della cupola, con la sua calotta a sesto acuto tanto ammirata dal Brunelleschi, non ha nulla a che vedere con le piú tarde sperimentazioni dell'ar-

A sinistra particolare del pavimento intarsiato del battistero, raffigurante un sole circondato da una scritta palindroma dal significato esoterico e posto al centro della ruota dello Zodiaco, di cui si vede un particolare nella foto in basso. L'opera si deve a maestranze fiorentine attive tra la fine del XII e gli inizi del XIII sec.
Nella pagina accanto particolare dell'interno del battistero. Al di sotto della cupola, corre il matroneo dell'edificio, ritmato da grandi finestre bifore, che ne fanno una sorta di loggiato. Una soluzione architettonica che avvicina l'impostazione del S. Giovanni a quella dei grandi mausolei di età imperiale.

1208 Quarta vittoria sui Senesi.

1216 La gestione temporale dell'Opera di S. Giovanni è affidata all'Arte di Calimala.

1222 Vittoria sui Pisani a Castel del Bosco.

1225 Completamento della «scarsella» del battistero.

1228 Vittoria sui Pistoiesi.

1230 Quinta vittoria sui Senesi.

1231 I Fiorentini vengono sconfitti a Barga per mano dei Pisani.

1250 I guelfi sconfiggono l'esercito fiorentino a Figline Valdarno.

1251 Ascesa al potere delle Arti con il governo del «primo popolo».

1252 Prima coniazione del fiorino d'oro.

1260 Sconfitta dei guelfi alla battaglia di Montaperti.

1265 Nascita di Dante Alighieri.

1268 Dopo la disfatta sveva a Tagliacozzo, governo guelfo del «secondo popolo».

1271 Prima attestazione dei lavori ai mosaici del battistero.

1282 Il governo è in mano ai priori, emanazioni delle Arti.

1284-1333 Si erige la nuova cinta muraria (100 000 abitanti).

1289 Sconfitta definitiva dei ghibellini a Campaldino.

1295 Ordinamenti di giustizia di Giano della Bella, a sostegno del popolo.

1296 Fondazione di S. Maria del Fiore, costruita sull'antica chiesa di S. Reparata. Avviata da Arnolfo di Cambio, la costruzione viene continuata da Giotto.

chitettura gotica, ma si pone in confronto, in chiave di poderosa romanità, con la cupola della cattedrale pisana, a sua volta esemplata su modelli costruttivi islamici conosciuti attraverso i contatti commerciali con la Sicilia, la Spagna, il Maghreb e la Siria.

Maestranze locali per il pavimento

Suggestioni antiche ed esotismi orientali convivono nel pavimento a intarsio di marmi, realizzato da maestranze fiorentine tra la fine del XII secolo e gli inizi del successivo. Spicca la ruota dello Zodiaco, e lascia rapiti e inquieti l'epigrafe in cui si preannuncia la fine dei tempi. L'opera fece da apripista al pavimento della chiesa di S. Miniato al Monte (1207), dove piú ampio è lo spazio concesso ai decori con animali affrontati (grifoni, leoni, colombe), mutuati dalla lunga tradizione delle stoffe di produzione islamica, che tanto influsso avevano esercitato sulle decorazioni marmoree delle facciate di Pisa e di Lucca. Proprio a Lucca simili decori venivano riproposti nelle stoffe di produzione locale, che sin dalla fine del XII secolo davano lustro a una manifattura di pregio sempre piú diffusa.
Tornando al battistero, il repertorio zoomorfo delle stoffe di produzione o di ispirazione orientale guida un delizioso complesso decorativo poco noto, databile alla seconda metà del XIII secolo. Un vastissimo apparato di pitture murali rivestí con siffatte immagini le pareti interne del matroneo, fingendo la presenza di un rivestimento a tarsie marmoree.

In alto particolare dei mosaici che ornano uno degli spicchi della cupola: nella fascia superiore si succedono scene ispirate a episodi della *Genesi*; in quella inferiore compaiono invece episodi della vita di Giuseppe.
A destra un particolare del secondo e terzo registro del mosaico: in alto sono ritratti gli Apostoli, ciascuno dei quali ha un libro aperto scritto con gli alfabeti piú disparati, in memoria della loro opera di evangelizzazione del mondo dopo la discesa dello Spirito Santo; in basso, si vede la terrificante rappresentazione dell'Inferno, che impressionò anche Dante Alighieri.

Accanto al marmo intarsiato (vero o dipinto) le superfici interne vedono un vastissimo dispiego di mosaici (ben 1000 mq), che nel Trecento arrivarono a rosicchiare anche alcune pareti e alcune fasce già decorate a marmo o a finto marmo. Nel 1240-50, quando questo considerevole lavoro venne intrapreso, in tutta la Toscana solo Lucca poteva vantare un'impresa

del genere, ben piú limitata: il mosaico di facciata a S. Frediano. Il duomo di Pisa, con il mosaico absidale in cui intervenne Cimabue, si adeguò al confronto nel 1321, quando l'opera fu terminata da Vincino di Pistoia.
Fuori della regione, solo il S. Marco di Venezia poteva esibire un complesso musivo esteso a tutto l'edificio e ancora in opera nel pieno Duecento, ma, a differenza della città toscana, si trattava di un lavoro avviato intorno al 1159. Al pari del S. Giovanni di Firenze, d'altro canto, i musivari del cantiere veneziano rimasero attivi fino al XIV secolo. Queste corrispondenze danno credito alla tradizione ripresa dal Vasari, secondo la quale il cantiere toscano, sin dagli inizi, sarebbe stato in stretti rapporti con

Venezia. Dalla città lagunare arrivarono forse le prime forniture di tessere vitree e, sicuramente, nel 1301-02, alcuni maestri chiamati a sostituire Bingo e Pazzo, due colleghi locali che erano stati licenziati.
Come è documentato sin dal 1271, anche per via di alcune polemiche insorte sull'utilizzo dei fondi, l'impresa fiorentina fu sostenuta dall'Arte di Calimala. Sin dall'inizio, sulla base di un piano iconologico fedelmente rispettato fino al termine dei lavori, si volle adattare allo spazio centrale del battistero una decorazione piú consona, nel suo sviluppo, alla struttura di una basilica. Si parte sulla fascia inferiore dalle *Storie del Battista*, dedicatario della chiesa e patrono della città. Le fasce superiori legano il precursore alla figura del Cristo stesso, ripercorrendo poi le *Storie dell'Antico Testamento*.

L'evocazione dell'Inferno

Al culmine, intorno alla lanterna, si giunge all'evocazione del cielo, con una schiera di angeli e una ghirlanda iridescente, punteggiata da immagini paradisiache. Tre spicchi della cupola sono dedicati a un potente *Giudizio Universale*, del quale fa parte una raccapricciante evocazione dell'Inferno che suggestionò lo stesso Dante. In asse al Cristo Giudice, la volta della «scarsella» (la «borsetta da pellegrino» che sostituí l'abside nel 1202-25) evoca invece l'Agnello mistico, in connessione con l'altare sottostante.
Il lavoro, come si è accennato, si protrasse per decenni, e si presenta cosí come una sorta di spaccato della pittura toscana del Due-Trecento. Sono evidenti i riflessi dell'opera di Coppo di Marcovaldo e di Meliore, soprattutto nel *Giudizio*, e non mancano chiari rimandi a Cimabue e agli affreschi di Assisi.
Un altro grande spaccato di arte toscana è offerto dalle tre famose porte in bronzo dorato. La scansione tematica è la stessa riscontrata nei mosaici interni: *Storie del Battista*, *Storie del Nuovo*, *Storie dell'Antico Testamento*. La porta piú antica, datata 1330 ma montata solo nel 1336, trasferita sul lato sud, ma già destinata all'ingresso principale a oriente, fu realizzata da Andrea Pisano, ed è l'unica rimasta ancora *in situ*. Segue la Porta Nord (1403-1424), realizzata dal Ghiberti, che si aggiudicò il lavoro sconfiggendo il Brunelleschi nel concorso bandito allo scopo. Costò ben 22mila fiorini, pari alla somma investita annualmente per la difesa della città. Lo stesso Ghiberti realizzò infine la Porta del Paradiso (1425-1452), che sostituí l'opera da lui eseguita in precedenza per l'in-

Sulle due pagine alcune delle formelle realizzate da Lorenzo Ghiberti per la Porta del Paradiso. Dall'alto, in senso orario: episodi della vita di Giuseppe; Davide e Golia; Salomone e la regina di Saba. L'Arte di Calimala commissionò l'opera a Ghiberti, che già aveva firmato la Porta Nord del battistero, senza però ricorrere, in questo caso, a un concorso. L'artista cominciò a lavorarvi all'indomani dell'affidamento, ma il getto delle ultime formelle si ebbe solo nel 1447 e il completamento dei fregi nel 1450. La porta fu dichiarata finita nell'aprile del 1452 e, dopo la doratura (eseguita tra lo stesso aprile e giugno), finalmente posta in opera, nel mese di luglio.

LE ORIGINI

Il primo fonte battesimale

**In linea con una rigorosa unità di stile e di materiali, si conservano ancora talune formelle del duecentesco fonte centrale del battistero, demolito nel 1576. Un recinto ottagonale chiudeva al centro la vasca a immersione, di forma quadrata, laddove il rito si compiva al modo originario, con il neofita adagiato nell'acqua.
La vasca stessa, con un complesso sistema di adduzione e di scarico, aveva sostituito il fonte scultoreo (per il battesimo a infusione, secondo la modalità tuttora in uso) trasferito dal duomo nel 1128, oggi perduto. Il vecchio sistema a immersione fu preferito a quello piú semplice e moderno, perché esaltava al meglio la solennità e la lunga tradizione del rito.**

A sinistra la *Maddalena penitente*, eseguita da Donatello tra il 1453 e il 1455. Originariamente collocata nel battistero di S. Giovanni, la scultura è oggi esposta nel Museo dell'Opera del Duomo.
A destra busto di donna con cornucopia, oggi perlopiú identificata con la Sibilla Eritrea, scolpito da Tino di Camaino. 1320-1321. *Firenze*, Museo dell'Opera del Duomo. L'opera faceva parte della decorazione esterna del battistero di S. Giovanni.

Il monumentale altare d'argento (310 x 150 x 88 cm) commissionato nel 1366 dall'Arte di Calimala come dossale per l'altare maggiore del battistero, con formelle che narrano la vita di san Giovanni Battista. Alla sua realizzazione, ultimata nel 1483, lavorarono i maggiori maestri orafi e scultori di piú generazioni: da Leonardo di ser Giovanni a Cristofano di Paolo, Tommaso Ghiberti e Matteo di Giovanni, Bernardo Cennini, Antonio di Salvi, Michelozzo, Antonio del Pollaiolo, Andrea del Verrocchio.

gresso principale. Quella soglia, forse, era già denominata di per sé «del Paradiso», in allusione alla liturgia salvifica del battesimo, ma, stando al Vasari, fu Michelangelo a legare indissolubilmente l'epiteto al capolavoro del grande scultore fiorentino.
Come ha sottolineato Antonio Paolucci, queste tre porte esprimono in pieno, un passo alla volta, la riscoperta di uno spazio misurabile e tangibile, nel quale i personaggi acquisiscono una nuova, vibrante concretezza. Dalla sensibilità gotica del Pisano, le cui figure, racchiuse nei «compassi» mistilinei, hanno ancora un vigore austero, si giunge al respiro e all'appassionante «verità» scenica della Porta del Paradiso.

Dal battistero al museo

Sostituita da una copia nel 1990, l'opera del Ghiberti è stata restaurata e trasferita nel nuovo Museo dell'Opera del Duomo, che accoglie anche la Porta Nord. E molti altri «pezzi» del battistero si possono oggi ritrovare in quelle sale: i frammenti dell'antico fonte battesimale; i resti delle sculture trecentesche che sormontavano le porte, in parte attribuibili a Tino di Camaino, sostituite da nuovi gruppi scultorei a partire dal 1502; il «mastodontico» altare d'argento istoriato e di smalto (1366-1483), che veniva solennemente allestito in occasione della festa di S. Giovanni, con l'altrettanto prezioso corredo del paliotto a ricamo con *Scene della vita del Battista* (1467 circa-1487), eseguito su disegno del Pollaiolo.
Dal battistero deriva anche la celebre *Maddalena penitente* di Donatello (1453-55), presente in S. Giovanni come risposta femminile al rude ascetismo del Battista. La sua sconvolgente, espressionistica drammaticità faceva da *pendant* al meticoloso realismo della salma dell'antipapa Giovanni XXIII (morto a Firenze nel 1419), nel monumento funerario che si osserva tuttora in S. Giovanni, realizzato da Donatello stesso in collaborazione con Michelozzo.

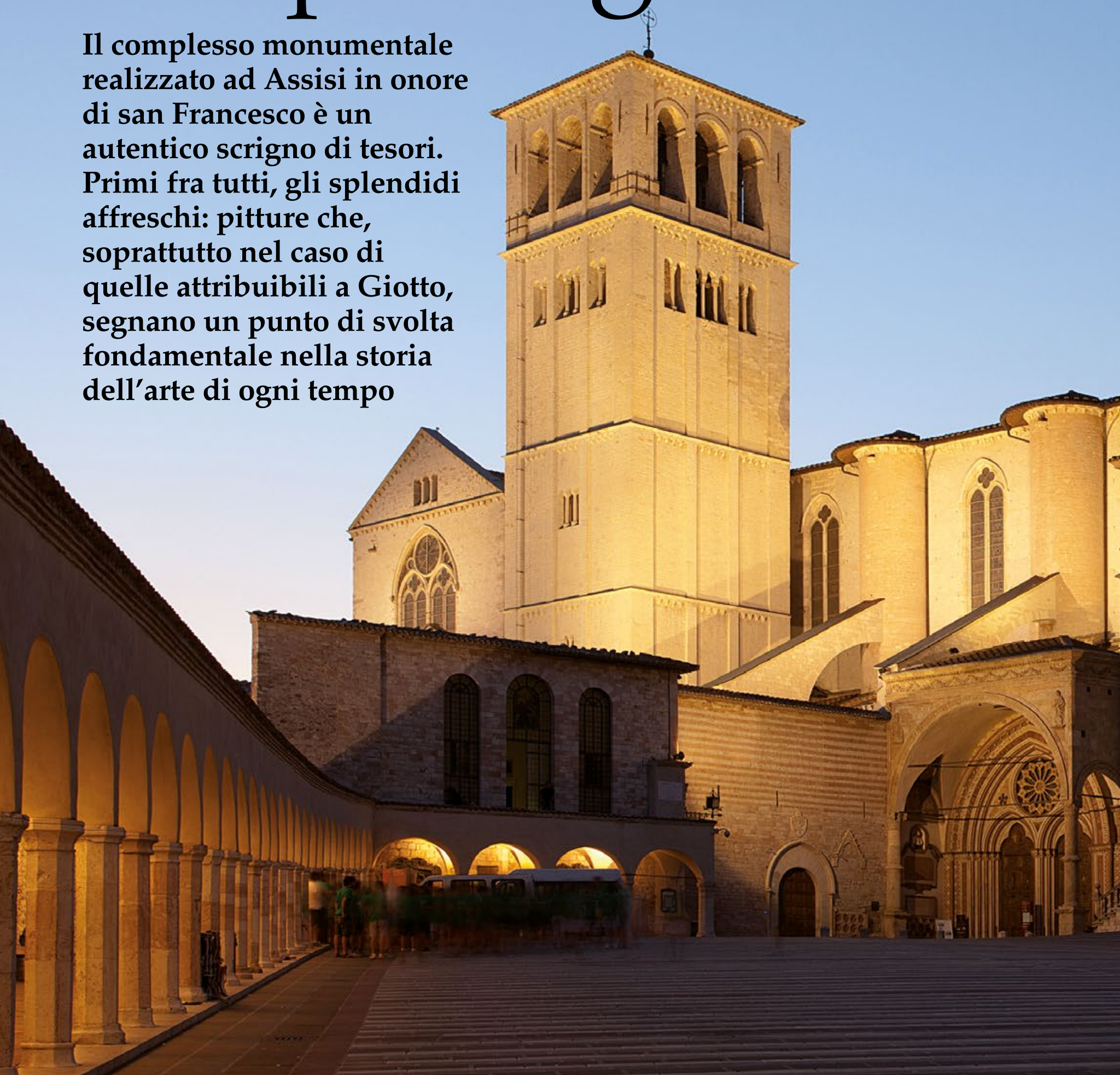
DOVE E QUANDO

Battistero di S. Giovanni
Firenze, piazza del Duomo.
Orario gli orari del monumento variano stagionalmente o in seguito a eventi straordinari; si consiglia perciò di verificarli tramite il sito web dell'Opera di Santa Maria del Fiore (www.ilgrandemuseodelduomo.it), che gestisce tutti i monumenti del complesso: oltre al battistero, la cattedrale di S. Maria del Fiore, la cupola del Brunelleschi, il campanile di Giotto, la cripta di S. Reparata e il Museo dell'Opera del Duomo

DA LEGGERE

- Antonio Paolucci (a cura di), *Il battistero di San Giovanni a Firenze,* Franco Cosimo Panini, Modena 1994
- Annamaria Giusti, *Il Battistero di San Giovanni a Firenze,* Franco Cosimo Panini, Modena 2013
- Guido Tigler, *Toscana romanica,* Jaca Book, Milano 2006
- Andrea Longhi, *Battisteri e scena urbana nell'Italia comunale,* in Andrea Longhi (a cura di), *L'architettura del battistero. Storia e progetto*, Skira, Milano 2003; pp. 105-127
- Enrico Faini, *Firenze nell'età romanica (1000-1211). L'espansione urbana, lo sviluppo istituzionale, il rapporto con il territorio,* presentazione di Jean-Claude Maire Vigueur, Olschki, Firenze 2010

La chiesa dei prodigi

Il complesso monumentale realizzato ad Assisi in onore di san Francesco è un autentico scrigno di tesori. Primi fra tutti, gli splendidi affreschi: pitture che, soprattutto nel caso di quelle attribuibili a Giotto, segnano un punto di svolta fondamentale nella storia dell'arte di ogni tempo

Assisi. Il complesso della basilica di S. Francesco, comprendente due luoghi di culto sovrapposti (Chiesa Superiore e Chiesa Inferiore), nonché il Sacro Convento. La costruzione della basilica ebbe inizio nel 1228, all'indomani della canonizzazione dell'Assisiate e gli altari vennero solennemente consacrati da papa Innocenzo IV nel 1258.

di Furio Cappelli

Nella basilica di S. Francesco ad Assisi, chiesa madre dell'Ordine francescano, si compie la genesi di un nuovo modo di narrare e di rappresentare per immagini. Attraverso le sue «pagine» di pittura ad affresco possiamo assistere al momento epocale che determinò una svolta profonda nell'arte figurativa tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento. Quel che avvenne in questa basilica, sorta presso una delle molte città del Medioevo comunale italiano, ebbe agganci e ripercussioni sull'intera Penisola. Proprio in quella fase storica, grazie allo Stilnovo, il volgare veniva promosso a linguaggio di rango letterario.

Non a caso, Giotto e Dante – che si conoscevano e si stimavano – vengono spesso e giustamente associati come figure-simbolo di una civiltà comunale che fonda l'idea stessa di una identità italiana, ben prima che questa avesse un peso e un senso nella concezione di uno Stato unitario. San Francesco, con il *Cantico delle Creature*, aveva dato forma al primo «monumento» della letteratura italiana, e quando ancora Giotto non aveva fatto la sua comparsa nel cantiere di Assisi, il suo maestro Cimabue, nella volta degli Evangelisti, sul coro della Chiesa Superiore, aveva evocato il nome di *YTALIA* a corredo dell'immagine di Roma, accanto al ritratto di san Marco. Ogni Evangelista, infatti, è associato a una città, in base alla sua esperienza in un rispettivo angolo del mondo e ai quattro corrispondono i punti cardinali della Terra.

L'universalità della Chiesa

Molto si è detto sull'adozione del nome «mitico» della Penisola e talvolta vi si è voluto riconoscere un primo germoglio di moderna coscienza nazionale. In realtà, il concetto di Italia, saldamente basato sull'immagine della Roma papale, serve a esprimere l'universalità della Chiesa, con l'autorità che ne consegue al di là di ogni frammentazione politica. E la forza morale della Chiesa si fonda proprio sull'esperienza di Cristo testimoniata dai Vangeli e resa attuale

Uno scorcio della navata della Chiesa Superiore, interamente affrescata da cicli che propongono episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, e, nella fascia inferiore, le *Storie francescane*.

dalla vita stessa di san Francesco, la cui immagine si diffonde e si radica grazie alla presenza sempre piú pervasiva dei frati Minori.
Un monumento cosí grandioso intende ravvisare nel santo di Assisi un nuovo apostolo, degno quindi di essere celebrato in un santuario che per dimensioni e per tripudio di ornamenti possa appartenere al rango delle illustri basiliche romane, come S. Pietro o S. Paolo fuori le Mura, dedicate agli «eroi» dei primordi della cristianità. Anche l'inconsueto orientamento dell'abside a ovest è in linea con i santuari romani piú famosi. Il Sacro Convento annesso alla basilica si presenta in perfetta coerenza come un palazzo apostolico (e in diverse occasioni fu sede della corte papale), il che travisa tutti i principi fondamentali dell'organizzazione, cosí come Francesco li aveva chiaramente espressi. Nella sua ottica, la base dei frati Minori doveva limitarsi a un «accampamento» di casupole intorno alla Porziuncola (la cappella oggi inserita nella basilica di S. Maria degli Angeli, il cui nome originario, che fa riferimento a un piccolo appezzamento di terra, secondo la terminologia catastale, aveva suscitato ben presto la simpatia del Poverello).

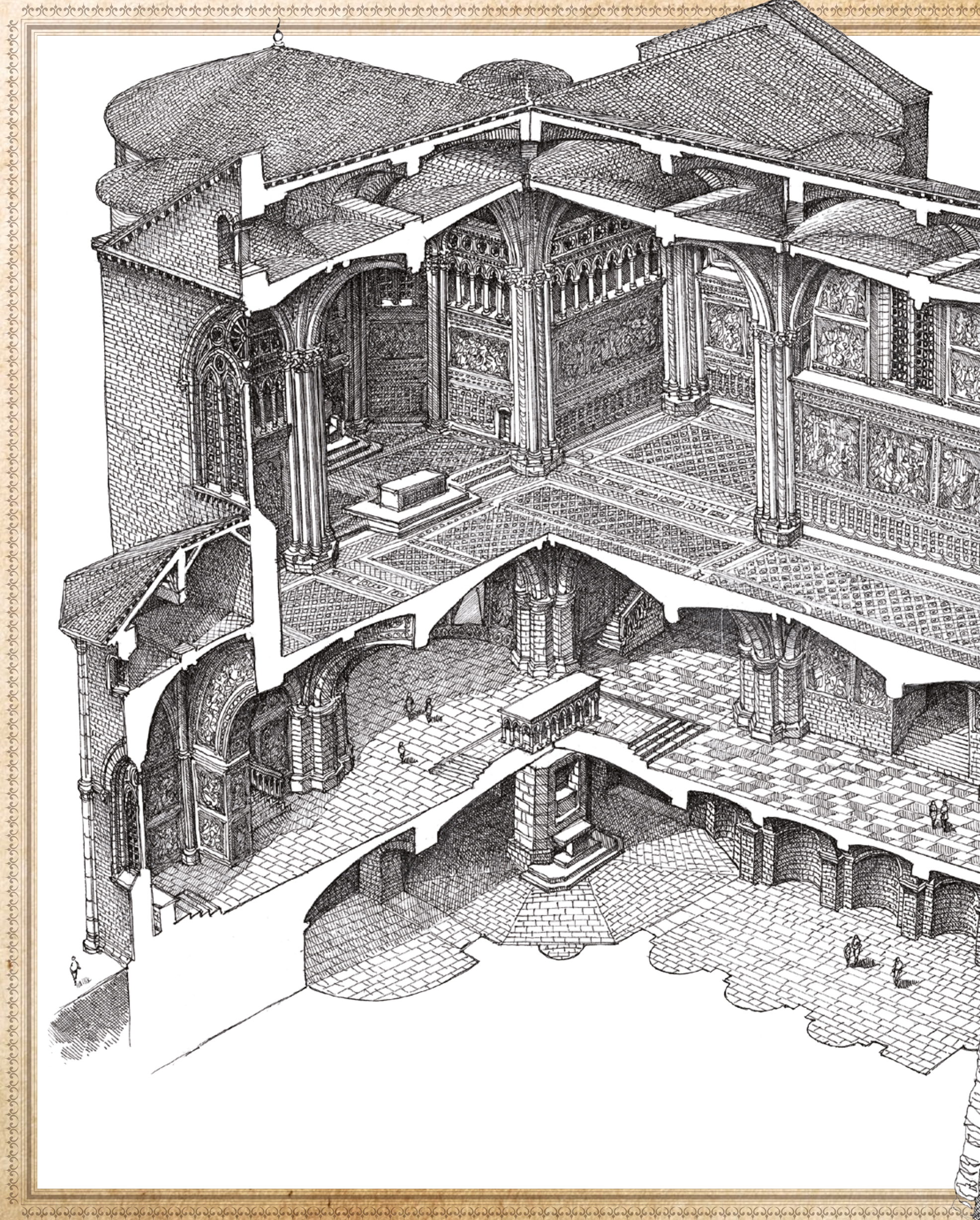
Come era inevitabile, tutto si svolse secondo una dinamica inarrestabile di eventi, che di giorno in giorno faceva dell'esperienza francescana uno degli elementi piú innovativi e trainanti della società e della cultura occidentale. Al momento della morte, Francesco era divenuto simbolo e stendardo di questa nuova, potente realtà. Il suo corpo, reliquia preziosissima, custodito da un drappello di soldati messo a disposizione dal Comune di Assisi, fu deposto in una semplice cassa di legno, tumulata nella piccola chiesa di S. Giorgio.

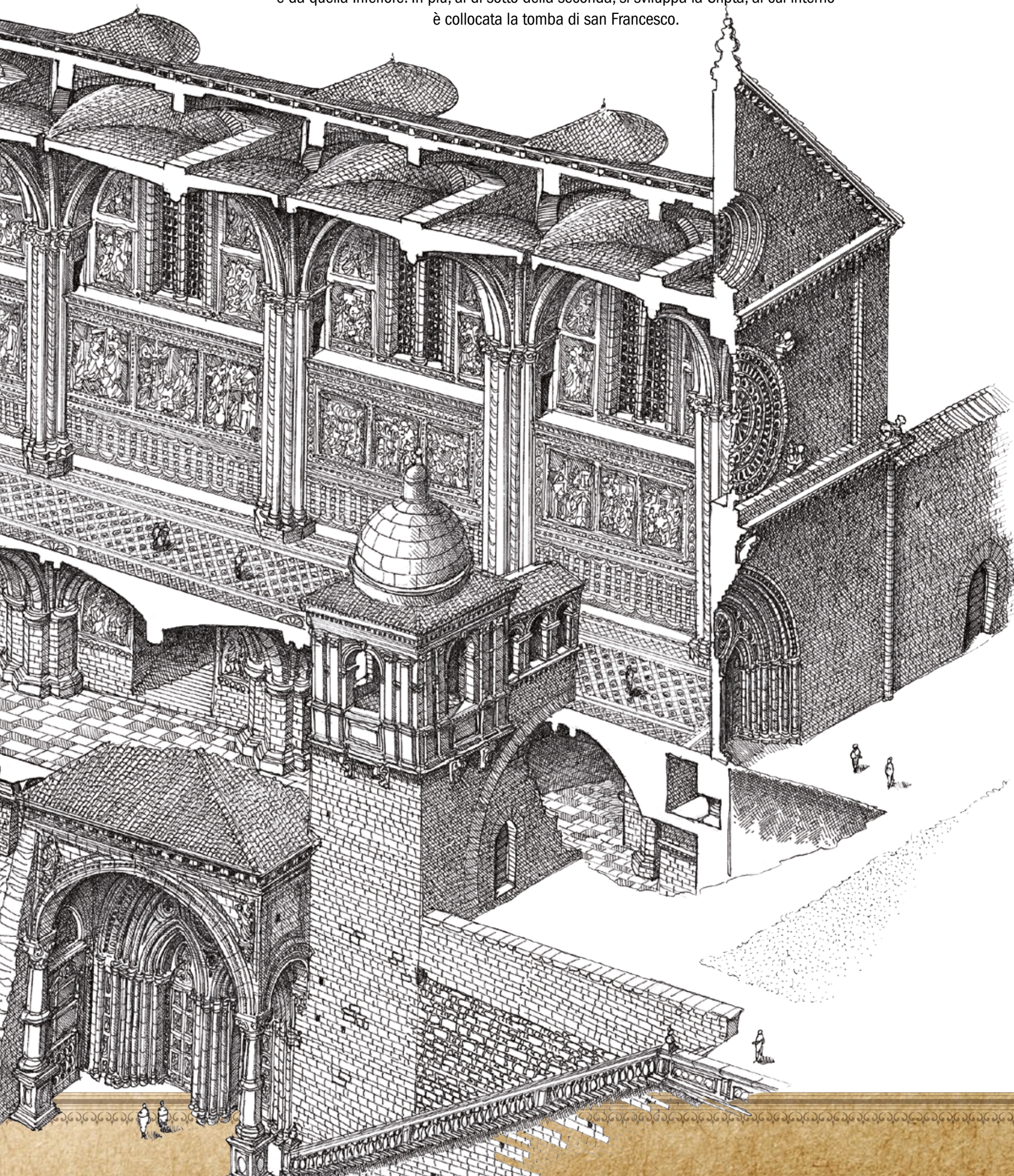
La solenne traslazione

Ma nel 1230, al momento della solenne traslazione che condusse il feretro sul luogo della basilica, sulla cassa venne distesa una stoffa policroma istoriata: un drappo tuttora conservato nel Tesoro della basilica, donato da Giovanni di Brienne, imperatore reggente di Costantinopoli (1231-1237). Quel corpo ormai, solennemente «rivestito» di seta preziosa nella sua ultima apparizione pubblica, era destinato a diventare parte integrante della chiesa, senza avere un luogo deputato al contatto diretto con i fedeli, come avveniva in ogni santuario, secon-

Crocifisso ligneo dipinto di Giunta Pisano. 1236 circa. *Assisi*, Museo di S. Maria degli Angeli. L'opera, analoga a quella già presente nella Basilica Superiore di S. Francesco, propone un *Christus patiens*, cioè che soffre, secondo una tipologia di derivazione bizantina destinata a soppiantare il *Christus triumphans*, ossia il Cristo che trionfa.

do la consueta correlazione visiva tra la tomba e l'altare (le spoglie del santo vennero individuate sotto il pavimento della Chiesa Inferiore solo nel 1818).
Occultando la tomba sotto le lastre del pavimento, l'attenzione non si concentra piú sul corpo santo e sui prodigi che ne possono scaturire. La basilica stessa, facendosi carico di raccontare la vita del santo lungo le sue pareti, concentra su di sé lo sguardo dei convenuti e li guida verso un'interpretazione sempre piú mirata della figura del Poverello.
La decisione di realizzare un monumento cosí ambizioso incontrò le perplessità, se non le aperte ostilità, di tutti coloro che intendevano rispettare con la massima fedeltà il messaggio originario di san Francesco, ma la basilica fu sostenuta e promossa fin dall'inizio dalla Chiesa papale, che nello sviluppo del progetto giocò a piú riprese un ruolo fondamentale.
Sappiamo per certo che il luogo prescelto, un colle incolto alle falde del Monte Subasio, non era interessato in origine da alcuna memoria francescana. Il fatto che l'altare principale della Chiesa superiore fosse dedicato a Maria, indica semmai la volontà di assumere e di permeare di nuovi significati l'esperienza della Porziuncola: la piccola chiesa, dedicata alla Vergine, veniva cosí idealmente «traslata» nel solenne spazio della chiesa madre dell'Ordine.
Per entrambe le basiliche fu adottato uno schema molto semplice: una sala a navata unica con transetto sporgente, secondo uno schema a T (con l'aggiunta dell'abside terminale) che omaggia il *thau*, la lettera dell'alfabeto greco che il Poverello apponeva sui suoi scritti in riferimento alla croce di Cristo.
Lo schema della chiesa doppia godeva di una lunga fortuna nell'architettura medievale europea, soprattutto presso le sedi di prestigio. In genere, l'aula inferiore era dedicata alle funzioni piú ricorrenti, mentre la superiore era conce-

(segue a p. 120)

Un capolavoro su tre piani

Spaccato assonometrico della basilica di S. Francesco. Appare evidente l'articolazione del complesso, costituito dalla Chiesa Superiore e da quella Inferiore. In piú, al di sotto della seconda, si sviluppa la Cripta, al cui interno è collocata la tomba di san Francesco.

Molte mani per le storie dipinte

Cimabue e aiuti

Jacopo Torriti e i Romani

Maestri di cantiere

Maestro della Cattura

Maestro dell'Andata al Calvario

Maestro di Isacco (Giotto ?)

Maestri di cantiere/Giotto e altri (?)

Giotto e bottega

Maestro del Crocifisso di Montefalco (?)

perduto

Qui sopra schema della paternità degli affreschi realizzati nella Chiesa Superiore. **A sinistra, in alto** particolare della *Natività*, affrescata sul lato sud della navata della Chiesa Superiore. 1288-1290 circa.

IL MONUMENTO IN SINTESI

Una svolta epocale

✔ **Perché è importante**

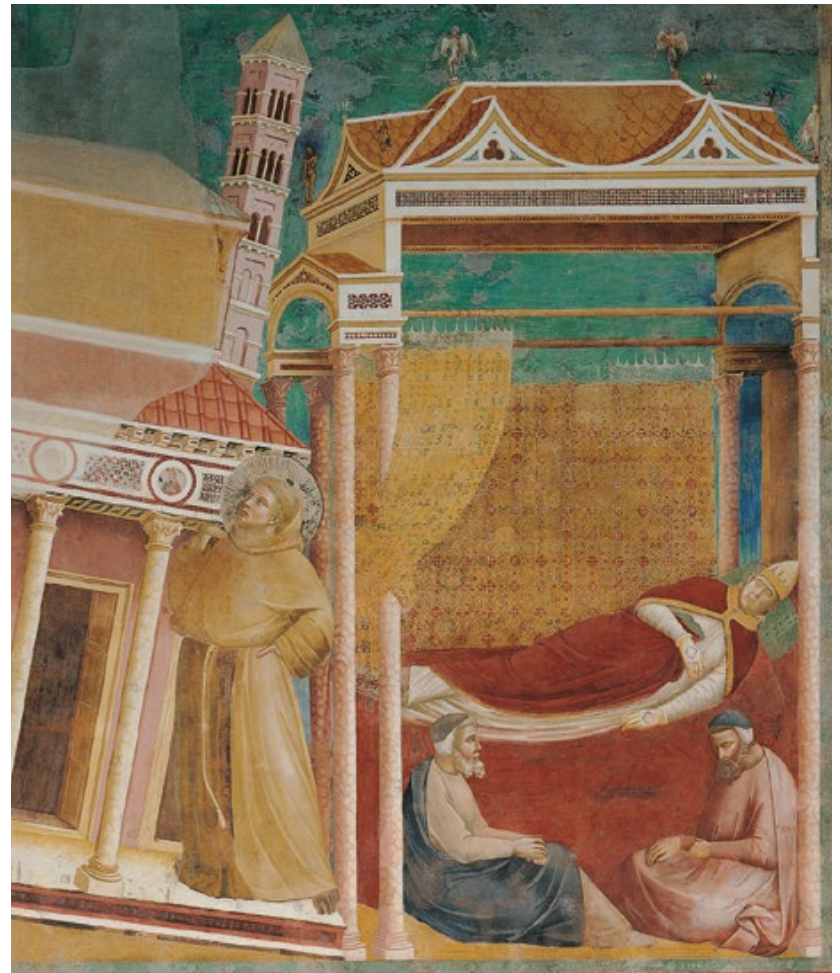
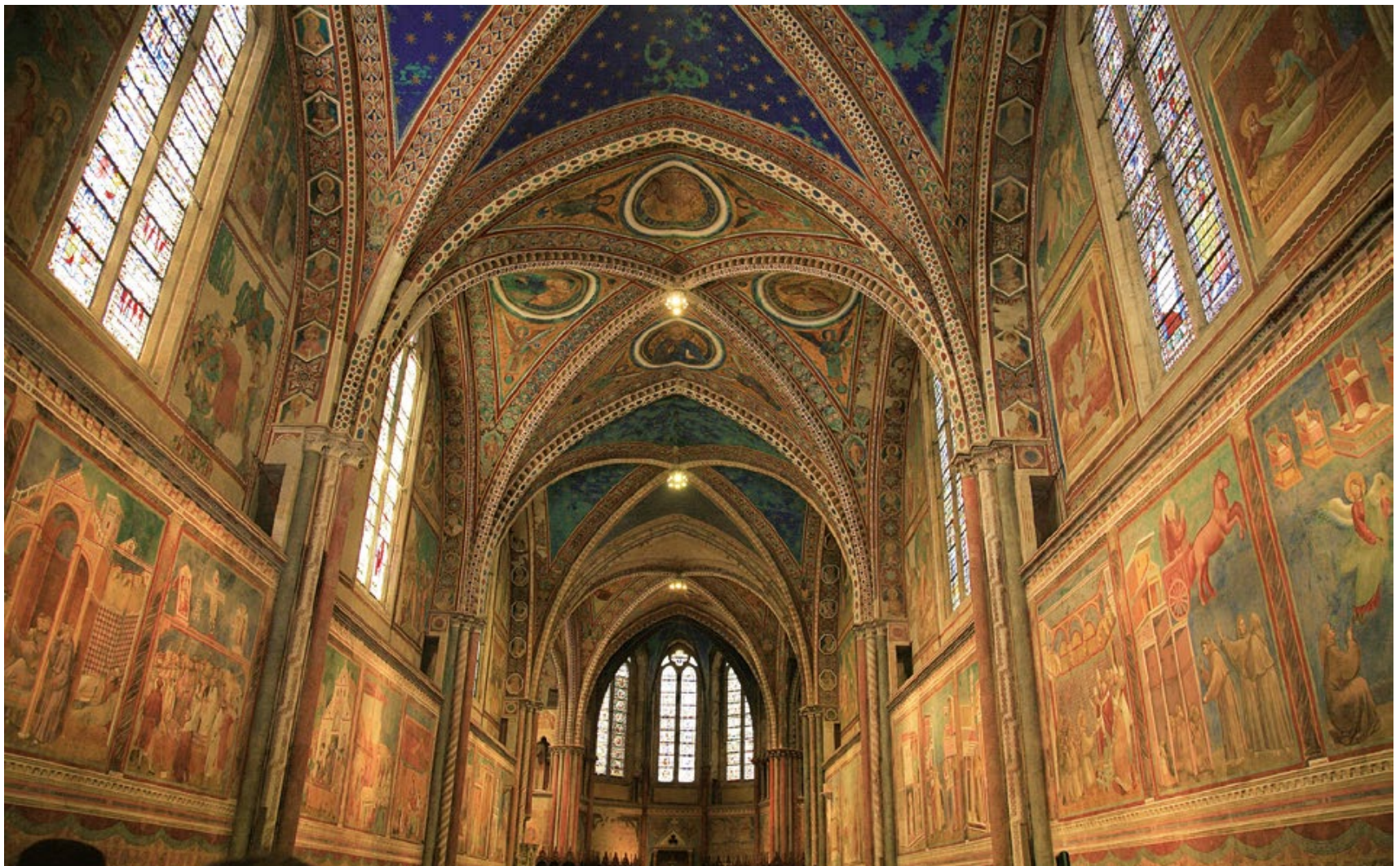
La basilica di S. Francesco ad Assisi è il laboratorio in cui si definisce l'immagine definitiva del Poverello, lungo un percorso pluridecennale, con innumerevoli implicazioni sul piano storico e culturale. La sua vicenda artistica, con la conclusione degli apparati decorativi, segna una svolta fondamentale nella genesi stessa della pittura italiana.

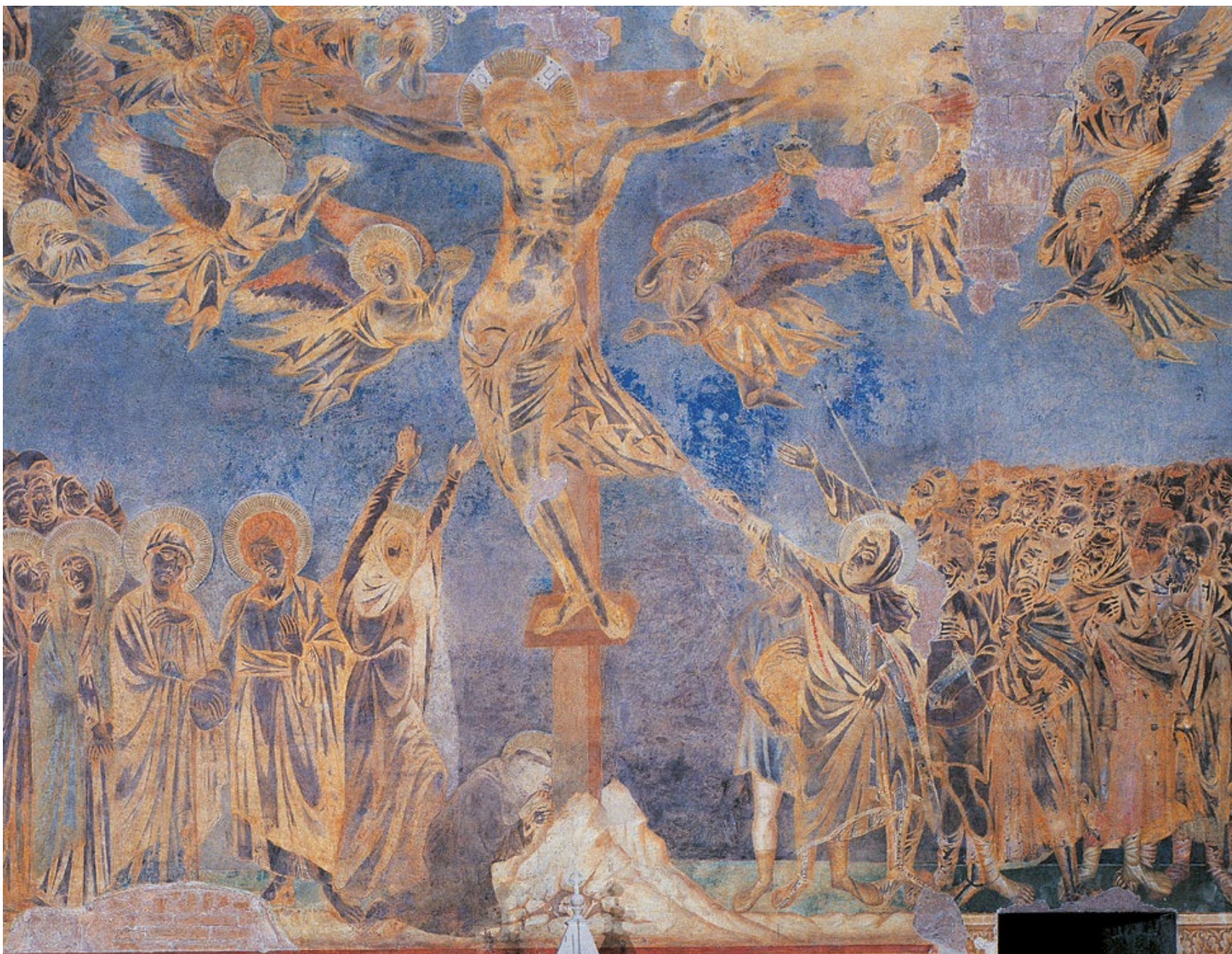
✔ **La basilica nella storia**

Voluta dalla Chiesa papale sin dalla fase progettuale, la basilica di Assisi è il coronamento di una vicenda assai tormentata, lungo la quale le idee e la pratica di vita religiosa del Poverello erano confluite in un potente ordine conventuale di grande autorevolezza.

✔ **La basilica nell'arte**

Lo snodo fondamentale della pittura italiana, negli ultimi decenni del Duecento, si compie tra le pareti stesse della basilica. Non solo in essa vengono coinvolti i maggiori talenti disponibili, ma si giunge a sperimentare un nuovo modo di rappresentare e di narrare, al tempo stesso classico e moderno, che supera il dettato di una lunga tradizione.

In alto due episodi rappresentati nel ciclo delle *Storie francescane* affrescato da Giotto nella Chiesa Superiore: la rinuncia di Francesco ai beni terreni e il sogno di Innocenzo III. 1290-1295 circa.

In basso un'altra veduta della navata della Chiesa Superiore. Alla realizzazione degli affreschi lavorarono piú artisti, che, a loro volta, dovettero avvalersi dell'operato di varie squadre di aiutanti.

LE DATE DA RICORDARE

pita come spazio di rappresentanza per le solenni cerimonie. Nel caso di Assisi, la Chiesa Inferiore era il luogo della devozione e delle pratiche cultuali legate alle sepolture illustri «strette» intorno alla tomba del santo. La Chiesa Superiore, come è chiaramente indicato dalla cattedra papale, era il luogo riservato all'autorità religiosa e ai riti solenni.
Nel corso dell'opera, è senz'altro sopravvenuto un cambiamento di piani che ha sensibilmente differenziato le due chiese. La massiccia struttura di quella inferiore ha un carattere «arcaizzante». Dal canto suo, la Chiesa Superiore ha un carattere «aereo» e luminoso, scandito dalle oblunghe vetrate istoriate, che si rifà piuttosto allo stile raffinato dell'Île-de-France. Si può, infatti, stabilire un parallelo con la Sainte-Chapelle di Parigi (1243-48), voluta da re Luigi IX il Santo per custodire la corona di spine di Cristo. Sin dalle prime battute, si reclutano artisti di chiara fama, che intervengono di propria mano, ma fanno anche ricorso a squadre di aiutanti,

indispensabili per ultimare in tempi ragionevoli un *corpus* di affreschi immenso. In entrambe le chiese, infatti, ogni superficie disponibile è rivestita dalla decorazione pittorica.

Sulle due pagine confronto tra le due versioni della *Crocifissione* affrescate da Cimabue nel transetto destro (*nella pagina accanto*) e in quello sinistro della Chiesa Superiore. 1277-1280 circa. Nella seconda (che, per effetto dell'ossidazione dei bianchi, sembra un'immagine in negativo), si staglia, tra le figure di destra, Longino, il centurione pentito, dotato di un'aureola.

La nuova immagine del Cristo

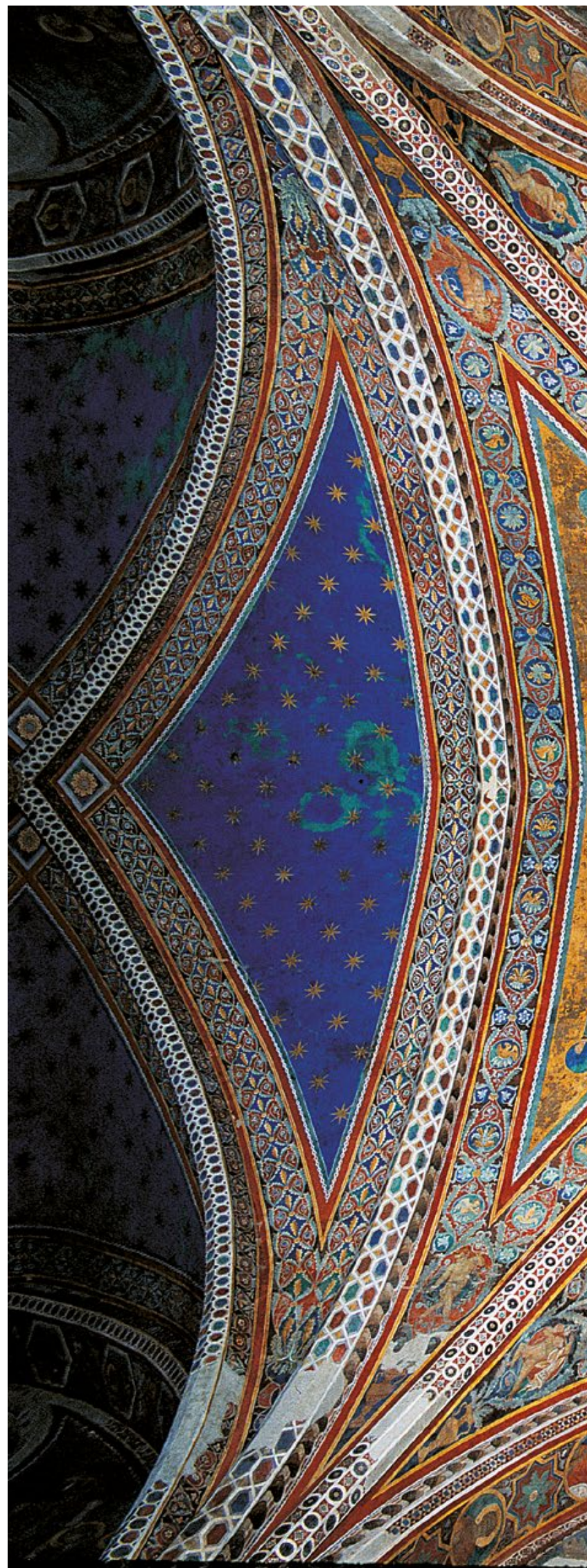
Il primo artista coinvolto di cui si abbia notizia è Giunta Pisano (la cui attività è attestata dal 1236 al 1254). Ha legato il suo nome a un gruppo di crocifissi su tavola di cospicue dimensioni, con il Cristo ritratto a grandezza naturale che mostra con la posa del corpo e l'espressione del viso il dolore causato dal supplizio. È il *Christus patiens*, il Cristo che soffre, secondo una tipologia di derivazione bizantina destinata a soppiantare il *Christus triumphans*, ossia il Cristo trionfante sulla Croce, che «fulmina» lo sguardo dello spettatore con la posa rigidamente frontale e gli occhi aperti, fissi, quasi sgranati. Ed era naturale che un'interpretazione viva, palpitante dei tormenti di Cristo venisse accolta con piena evidenza nella basilica consacrata a colui che, ricevendo le stimmate, aveva rivissuto l'esperienza del Messia, segnando il preludio a un'epoca di profondo rinnovamento. D'altronde, come ricorda uno dei riquadri delle *Storie francescane* di Giotto, proprio da un crocifisso in legno dipinto, nella chiesetta di S. Damiano, era partita la straordinaria esperienza del Poverello: quel Cristo dipinto ancora alla maniera «trionfante», con gli occhi aperti, aveva parlato a Francesco. L'opera d'arte si era fatta da tramite diretto con il divino.

Il crocifisso di Giunta (1236), collocato nel mezzo di un diaframma ligneo che divideva la navata dal presbiterio nella Chiesa superiore, è oggi perduto, ma sulla scia dell'artista toscano si mosse l'anonimo pittore (il Maestro di San Francesco) che realizzò un duplice ciclo narrativo sulle pareti dell'aula della Chiesa Inferiore (1250-60). Da un lato si assiste alla storia della Passione di Cristo, mentre dall'altro si svolgono le *Storie francescane*, nella loro prima elaborazione di grande formato, sulla scorta della piú

antica biografia ufficiale del santo, opera di Tommaso da Celano (che ne elaborò diverse versioni, l'ultima nel 1254). Ma già dalla fine del Duecento, l'idea di aprire due teorie di cappelle funerarie proprio lungo le pareti nell'aula, portò alla frammentazione dell'opera. Gli archi di accesso alle nuove cappelle hanno infatti cancellato o amputato numerosi riquadri.

Nel contempo, le spoglie pareti della chiesa sovrastante avevano iniziato a rivestirsi di affreschi, secondo un piano ben piú articolato e ambizioso di quello del Maestro di San Francesco. Cimabue, subentrato a una prima squadra di pittori oltremontani, all'epoca di papa Niccolò III Orsini (1277-80) pose mano alla decorazione del transetto e dell'abside, in base all'intitolazione di tre altari: l'altare della Vergine in corrispondenza del coro, gli altari di S. Michele Arcangelo e di S. Pietro sulle ali laterali. Cosí, in questa parte della chiesa – riservata al pontefice, ai frati del Sacro Convento e agli officianti – culmina un discorso centrato sul significato ultimo dell'esperienza francescana, riletta dal «definitivo» biografo ufficiale, san Bonaventura

In alto particolare dell'affresco realizzato da Cimabue nella volta degli Evangelisti, sul coro della Chiesa Superiore. Si noti il nome *YTALIA* a corredo dell'immagine di Roma. 1277-1280 circa.

A destra la Volta degli Intercessori, nella Chiesa Superiore, affrescata da Jacopo Torriti, che vi inserí, nei tondi, le figure della Vergine, del Redentore, di san Giovanni e di san Francesco. 1288-1290 circa.

Qui accanto un particolare della parete destra della Chiesa Superiore. Nei riquadri ai lati della vetrata vi sono altrettante scene attribuite al Maestro di Isacco: la *Benedizione di Isacco a Giacobbe* (*vedi particolare in basso*) ed *Esaú respinto da Isacco* (*foto alla pagina accanto*). 1290 circa.

da Bagnoregio, nel 1263, in una chiave salvifica di grande impatto emotivo e dottrinale. La presenza del milite celeste san Michele associa l'evocazione dell'Apocalisse alla vicenda apostolica di san Pietro. L'esperienza stessa di san Francesco non si limita cosí alla propagazione del messaggio evangelico, ma prelude allo schiudersi di un'età nuova.

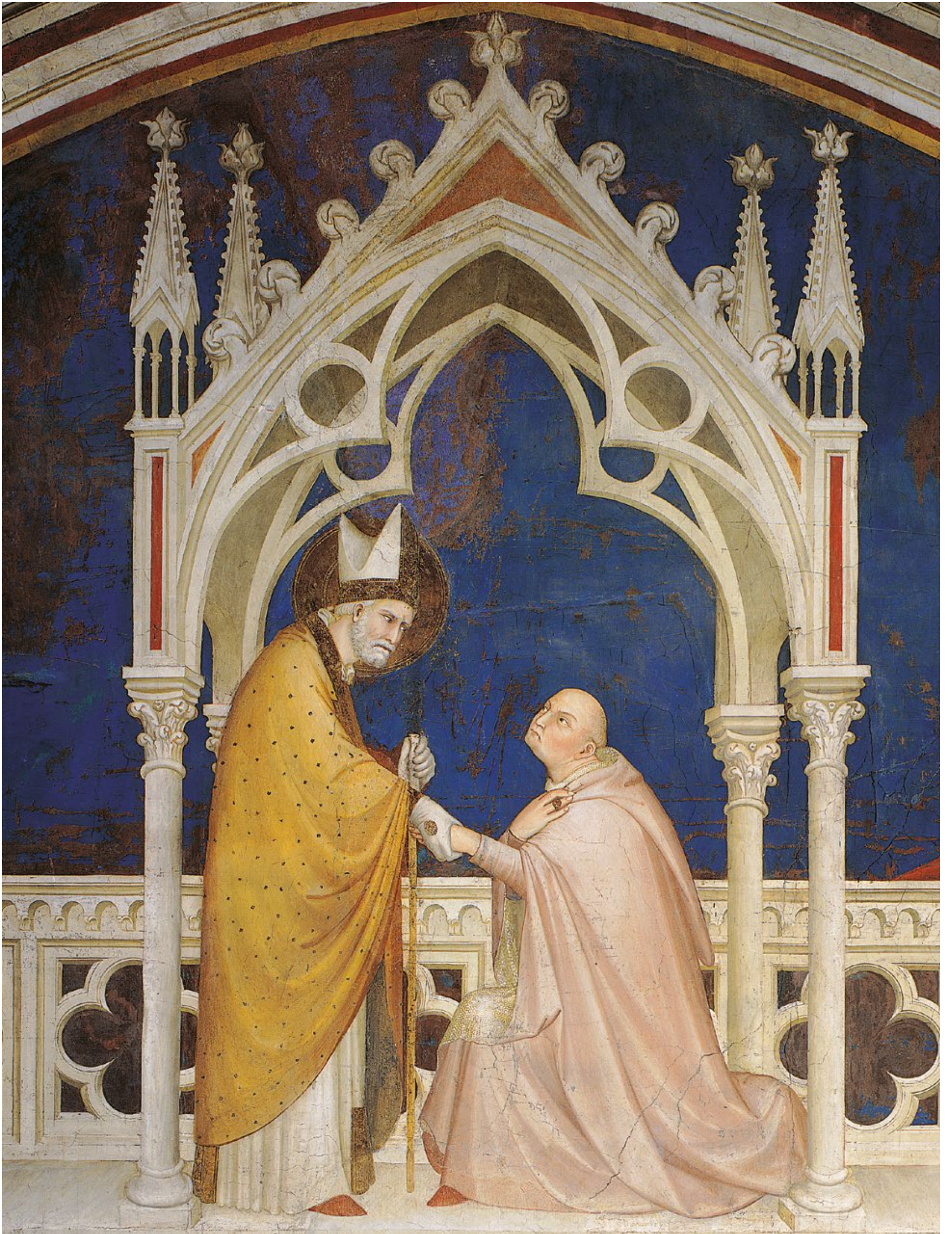
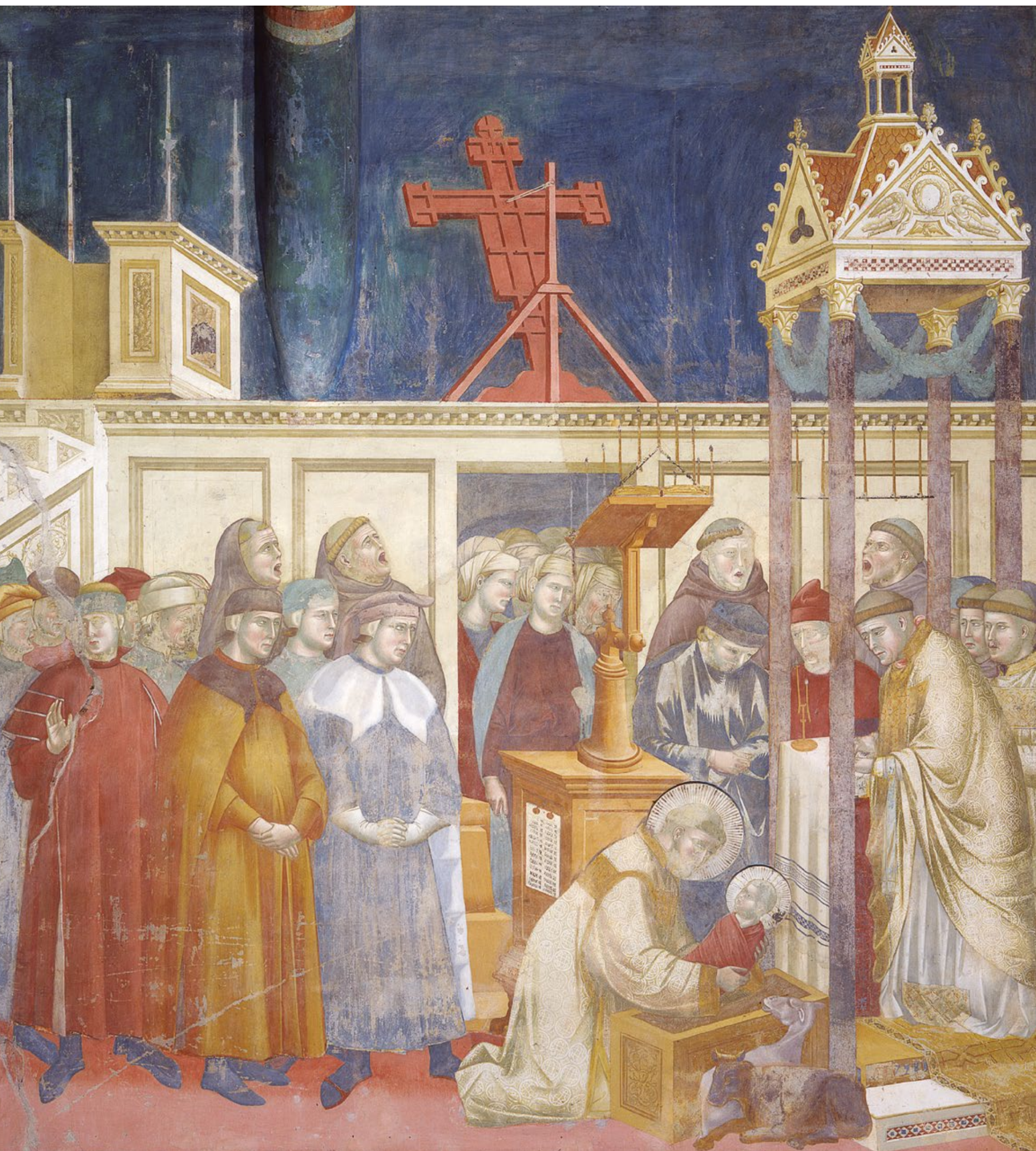
Le due versioni del supplizio

Due vaste *Crocifissioni* si presentano simmetricamente su entrambe le ali del transetto, con diverse declinazioni. A destra si accentua il coinvolgimento emotivo, esaltando i patimenti di Cristo, a sinistra (è la rappresentazione piú famosa, «virata in negativo» per effetto dell'ossidazione dei bianchi) passano in primo piano la discendenza di Cristo e la «trasmissione» del suo messaggio: nel gruppo concitato di figure a destra, si staglia il centurione pentito (Longino, dotato di aureola) che sembra ammaestrare gli Ebrei che si stringono intorno a lui, mentre sul lato opposto si evidenzia il significativo abbraccio tra la Vergine e san Giovanni. Il culmine ideale di tutta questa complessa trama di messaggi è nel riquadro con il Cristo e la Vergine in gloria, sull'abside, di fianco alla cattedra papale. Un ampio gruppo di Francescani si trova al loro

cospetto, a segnare il ruolo-guida dei Minori nel destino dell'umanità, alla fine dei tempi.
Sin dalle prime fasi, il programma decorativo doveva senz'altro prevedere uno svolgimento iniziale sulle pareti dell'aula. Si doveva infatti «rimediare» alla perdita del ciclo piú antico della basilica sottostante, e lo stesso impianto allegorico e narrativo messo in opera da Cimabue richiedeva un prologo lento, dettagliato, articolato, con un'evidenza e una capacità comunicativa tali da surclassare i modi già superati del Maestro di San Francesco. D'altronde, come ben ricorda Dante, anche i tempi di Cimabue erano presto tramontati. Lavorare con forza e con inventiva nell'alveo di una gloriosa tradizione non bastava piú. Ecco allora che si pongono tutte le premesse per una grande e rivoluzionaria sperimentazione.

Echi della tradizione romana

Il piano, senz'altro già definito all'epoca di papa Niccolò IV (1288-92), promotore dell'opera, recupera il parallelismo tra la Bibbia e la biografia del Poverello già attuato nella Chiesa Inferiore, ma lo fa in modo assai piú vasto. Viene ora incluso anche l'Antico Testamento, cosicché sulle fasce alte delle pareti, articolate su due registri, si possono contrapporre le due sezioni del Libro, perfettamente in linea con la tradizione iconografica delle basiliche costantiniane di Roma. Per giunta, il principale artefice del ciclo biblico di Assisi è Jacopo Torriti, artista prediletto di papa Niccolò IV, forse egli stesso francescano, autore dei mosaici absidali di S. Giovanni in Laterano e di S. Maria Maggiore. Infine, alle *Storie francescane* si dedica l'alto «zoccolo» delle tre pareti disponibili, in rapporto diretto e immediato con gli astanti. All'Antico Testamento corrispondono le prime fasi dell'esperienza francescana, cosí circonfuse di luce profetica. Al Nuovo Testamento corrispondono le vicende culminanti del Poverello, imperniate sul dono delle stimmate e sulla sua raggiunta immedesimazione con Cristo.
L'interesse diretto del papa e l'apporto della cultura pittorica romana sono fondamentali nel segnare la svolta rispetto alla «maniera greca» di Cimabue. I cicli paleocristiani, studiati dal vivo e restaurati, hanno infatti portato al recupero di una spazialità efficace e tangibile. I paesaggi «entrano» nella scena con una fisionomia precisa, gli arredi e gli edifici sono sempre piú attentamente definiti. Le figure non sono vincolate a uno sfondo neutro e stereotipato e acquisiscono di conseguenza movimento ed espressione. Una tradizione decorativa ininter-

In alto l'altare maggiore della Chiesa Inferiore, sormontato dalla volta a crociera sulla quale alcuni allievi di Giotto affrescarono le *Allegorie francescane*. 1315 circa.
Nella pagina accanto Chiesa Inferiore, Cappella di S. Martino. Particolare dell'affresco di Simone Martini raffigurante il cardinale Gentile da Partino che si inginocchia davanti a san Martino di Tours. 1312 circa.

DOVE E QUANDO

Basilica papale e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi
Orario invernale Chiesa Superiore, 8,30-18,00; Chiesa Inferiore e Tomba, 6,00-18,00
Orario estivo Chiesa Superiore, 8,30-19,00; Chiesa Inferiore e Tomba, 6,00-19,00
Per completare la conoscenza della basilica, è d'obbligo la visita del **Museo del Tesoro**
Orario da aprile a ottobre: tutti i giorni, 10,00-17,30; chiuso la Domenica di Pasqua, il 15 agosto e il 4 ottobre
Info tel. 075 819001; www.sanfrancescoassisi.org

rotta emerge poi nel gioco delle inquadrature architettoniche, con un effetto generale che rimanda consapevolmente all'antichità.
Come ormai acquisito dalla critica, uno snodo fondamentale è rappresentato dai due riquadri dedicati alle *Storie di Isacco*. Le scene hanno una funzione nodale anche dal punto di vista iconografico, poiché l'inganno del figlio minore Giacobbe (ottiene la benedizione del padre, il cieco Isacco, spacciandosi per Esaú, il prediletto fratello maggiore) prelude alla figura stessa del *minore* Francesco e al suo ruolo salvifico. Proprio il ritratto di Giacobbe, nella scena dell'inganno, è annoverabile non a caso tra le figure piú intense e coinvolgenti dell'intero ciclo biblico, per senso di nobiltà e verità di espressione. Ma entrambe le scene sono altrettanti capolavori nella loro interezza, per il modo in cui rendono gli stati d'animo dei personaggi, per come essi si muovono e per come sono inquadrati in uno spazio «teatrale», che giunge quasi a suggerire una sensazione tattile nel minuzioso traforo dello schienale in primo piano.

Uno stile inconfondibile

L'autore dei dipinti, noto come Maestro di Isacco, è stato spesso identificato con Giotto, riconosciuto da Giorgio Vasari come artefice dell'intero ciclo francescano sottostante, intrapreso dopo la conclusione delle storie bibliche. È ormai accertato che l'idea di un solo maestro all'opera non è sostenibile, ma è ragionevole ricondurre a Giotto lo snodo delle *Storie di Isacco*, cosí come la responsabilità, quanto meno direttiva, su larga parte del ciclo francescano. Non molti anni dopo, nel 1303-05, Giotto realizzò la Cappella degli Scrovegni di Padova (*vedi l'articolo alle pp. 22-35*), che sviluppa in pieno il senso dello spazio delle *Storie di Isacco*, e rimane lui il «candidato» ideale come fautore della grande svolta di Assisi.
Tutti i pezzi di bravura che si distinguono nelle *Storie francescane* rimandano alla sua genialità compositiva e narrativa. Basti ricordare la fedele evocazione della facciata duecentesca di S. Giovanni in Laterano nel *Sogno di Innocenzo III*, scena in cui Francesco sostiene energicamente l'edificio (trasparente metafora della Chiesa papale), o la meticolosa resa prospettica del *Presepe di Greccio*, ambientato nel coro di una chiesa ricca di preziosi arredi, che esprimono il moderno linguaggio formale di Arnolfo di Cambio e dei maestri cosmateschi. Attraverso questa verità scenica, il Poverello viene inserito nella dimensione stessa della basilica, in perfetta armonia con l'ottica trionfante che lo elegge a nuovo apostolo, a eroe della Chiesa e a profeta di una nuova età.
Giotto tornò sicuramente ad Assisi per partecipare ai lavori di decorazione della Chiesa Inferiore e molti altri ingegni lo affiancarono, come Simone Martini o Pietro Lorenzetti, facendo tesoro dei suoi insegnamenti. Fra le molte composizioni memorabili a questi ultimi riferibili, possiamo scegliere l'omaggio del cardinale Gentile da Partino al dedicatario di una cappella, san Martino di Tours, opera del Martini (1312 circa). È una scena ambientata in una dimensione paradisiaca, imperniata su un tabernacolo di gusto arnolfiano. Il santo vescovo è ritratto con l'eleganza e la compostezza richieste dalla parte. Il prelato, in ginocchio, si offre in tutta la sua umanità. È una persona anziana colta in atteggiamento di autentica reverenza, che esprime nel proprio volto segnato la testimonianza toccante di un personaggio ritratto dal vero.

Nella pagina accanto il *Presepe di Greccio*, una delle ventotto scene che compongono il ciclo delle *Storie francescane* affrescato da Giotto nella Chiesa Superiore. 1290-1295 circa.

DA LEGGERE

- Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985
- Aa. Vv., *Assisi,* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Fondazione Treccani, Roma 1991, anche *on line* su treccani.it
- Serena Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Viella, Roma 2001
- Giorgio Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco in Assisi*, Panini, Modena 2002
- Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano 2002
- Serena Romano, *La O di Giotto*, Skira, Milano 2008
- Chiara Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Einaudi, Torino 2015

n. 13
(marzo 2016)
Registrazione al Tribunale di Milano n. 233 dell'11/04/2007

Direttore responsabile: Pietro Boroli

Direttore editoriale: Andreas M. Steiner
a.m.steiner@mywaymedia.it

Redazione: Stefano Mammini
stefano.mammini@mywaymedia.it

Redazione:
Piazza Sallustio, 24 - 00187 Roma
Tel 02 0069.6352

Collaboratori della redazione:

Ricerca iconografica: Lorella Cecilia
lorella.cecilia@mywaymedia.it

Impaginazione: Alessia Pozzato

Gli autori: Furio Cappelli è storico dell'arte. **Fabio Giovannini** è archeologo medievista. **Chiara Mercuri** è dottore di ricerca in storia medievale.

Illustrazioni e immagini: Shutterstock: copertina e pp. 112/113 – **Mondadori Portfolio**: pp. 114, 119 (alto, a sinistra), 122/123, 127; Electa/Sergio Anelli: pp. 6/7, 121; Electa/Antonio Quattrone: pp. 115, 128; Antonio Quattrone/Antonio Quattrone: p. 118; AKG Images: p. 122; Electa: p. 124 – **Da «Medioevo» n. 206, marzo 2014:** pp. 8-10, 12-21 - **Francesco Corni:** disegni alle pp. 10/11, 43, 69, 116/117 – **Da «Medioevo» n. 201, ottobre 2013:** pp. 22-35 – **Da «Medioevo» n. 203, dicembre 2013:** pp. 36-42, 44-47 – **Da «Medioevo» n. 211, agosto 2014:** pp. 48-63 – **Da «Medioevo» n. 204, gennaio 2014:** pp. 64-68, 69 (alto), 70-79 – **Da «Medioevo» n. 209, giugno 2014:** pp. 80-95 – **Da «Medioevo» n. 202, novembre 2013:** pp. 96/97, 100-102, 102/103 (alto), 103 (alto), 104-111 – **© Alessandro Rabatti/Roberto Innocenti:** disegno a p. 99 (realizzazione: Inklink Firenze e Roberto Innocenti) – **Cortesia Archivio Franco Cosimo Panini Editore:** Studio Illibill: disegno alle pp. 102/103 – **Marka:** Alain Schroeder: p. 119 (alto, a destra); Sunny Celeste: p. 119 (basso); Giulio Andreini: p. 126 – **Foto Scala, Firenze:** pp. 120, 125 (basso) – **Doc. red.:** p. 125 (alto).

Riguardo alle illustrazioni, la redazione si è curata della relativa autorizzazione degli aventi diritto. Nel caso che questi siano stati irreperibili, si resta comunque a disposizione per regolare eventuali spettanze.

In copertina: Pisa. Uno scorcio della Torre pendente, simbolo della città.

Editore: MyWay Media S.r.l.

Presidente: Federico Curti

Amministratore delegato: Stefano Bisatti

Coordinatore editoriale: Alessandra Villa

Segreteria marketing e pubblicità: *segreteriacommerciale@mywaymedia.it*
tel. 02 0069.6346

Direzione, sede legale e operativa: via Roberto Lepetit, 8/10 - 20124 Milano
tel. 02 0069.6352 - fax: 02 0069.6369

Distribuzione in Italia
m-dis Distribuzione Media S.p.A.
via Cazzaniga, 19 - 20132- Milano
Tel 02 2582.1

Stampa
NIIAG Spa
Via Zanica, 92 – 24126 Bergamo

Arretrati
Per richiedere i numeri arretrati contattare:
E-mail: *abbonamenti@directchannel.it*
Fax: 02 252007333
Posta: Direct Channel Srl
Via Pindaro, 17
20128 Milano